JUŽNA OZVEZDJA

Poetike neuvrščenih

Moderna galerija, Ljubljana, 2019

Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih

Muzej sodobne umetnosti Metelkova
7. 3. – 31. 8. 2019

Moderna galerija, Ljubljana, 2019

Razstava *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih* se osredotoča na pomen umetnosti in kulture v okviru gibanja neuvrščenih, predvsem pa te ideje poskuša zajeti v sodobnem kontekstu. Pri tem se poraja vprašanje, zakaj se danes sploh ukvarjati s tem gibanjem oziroma zakaj so njegove ideje in koncepti v zadnjih letih postali tako prisotni v svetu umetnosti? Eden od možnih odgovorov je, da v obdobju čedalje večje globalne neenakosti, svetovnih kriz, prepadov med bogatimi in revnimi umetniki iščejo nove poti in izraze, kako preseči take delitve in kako morebiti ponovno organizirati drugačne in pravičnejše globalne povezave.

Gibanje neuvrščenih, ki je bilo ustanovljeno leta 1961 v Beogradu in katerega ena od pobudnic je bila naša skupna država Jugoslavija, je vključevalo predvsem države tretjega sveta Afrike in Azije in jim v okviru gibanja omogočalo dokaj enakopraven dialog z razvitejšimi državami severne poloble. Čeprav so bili neuvrščeni skoraj izključno politično gibanje, so že od vsega začetka uvideli pomen dekolonizacije tudi na področju kulture in umetnosti. Prav tako je znotraj neuvrščenih obstajala bogata mreža sodelovanj, kar prvič pokaže tudi razstava *Južna ozvezdja*; predstavljeni so ne samo glavni razlogi tega največkrat politično spodbujenega sodelovanja, temveč tudi konkretni primeri razstav, zbirk, institucij, arhivov in umetniških del, ki so bili del »južnih« konstelacij. Na razstavo so v dialogu s starejšimi umetniškimi deli uvrščene tudi sodobne umetniške interpretacije.

Razstava torej pokaže, da so v okviru gibanja neuvrščenih obstajale heterogena umetniška produkcija, različne kulturne politike in obsežne kulturne mreže ter – kar je mogoče najpomembnejše – da so bile od šestdesetih let dalje še kako prisotne razprave o pomenu umetnosti izven zahodnega kanona. Tako je na primer v Moderni galeriji že od leta 1955 potekal Mednarodni grafični bienale, ki je svoje poslanstvo utemeljeval med drugim tudi z vključevanjem grafik umetnikov iz držav članic gibanja neuvrščenih. Vendar po drugi strani vsi ti izrazi, dostikrat

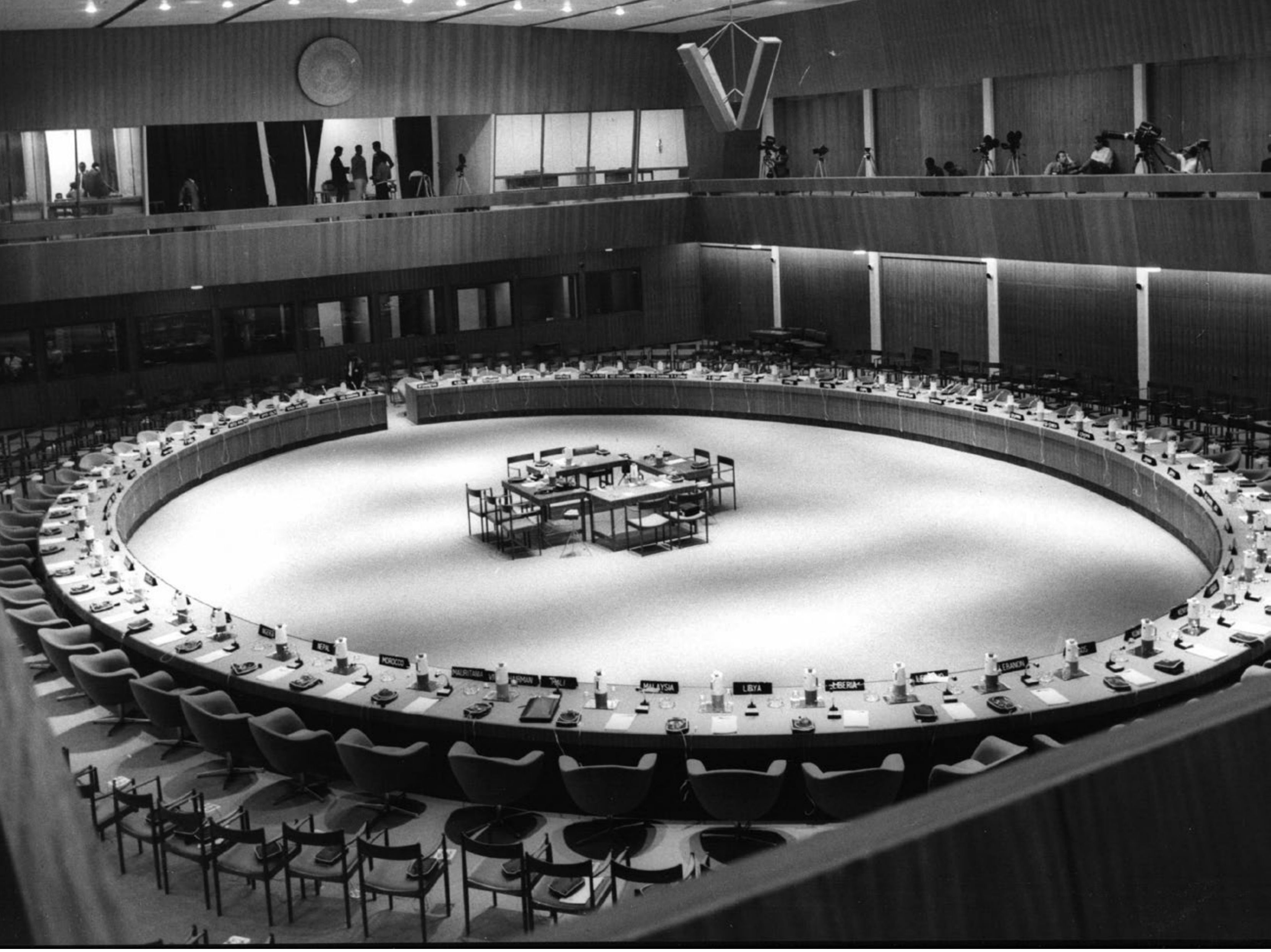
tako drugačni od uveljavljenih zahodnih umetniških kanonov, niso uspeli spodbuditi nastanka nekega drugačnega narativa v umetnosti.

Upamo, da bo razstava odprla veliko vprašanj in drugačnih pogledov ne samo na to, kar je nekoč bilo, ampak tudi na mogoče nove oblike prihodnjih globalnih sodelovanj, mreženj in umetniških izrazov.

Zahvaljujem se vsem sodelujočim institucijam, umetnikom in umetnicam, raziskovalcem in raziskovalkam, kustosom in kustosinjam ter avtorjem in avtoricam tekstov v katalogu. Prav tako se zahvaljujem galerijam, posameznikom in institucijam, da so nam posodili umetniška dela in arhivski material in dovolili njegovo uporabo ter nam s tem omogočili realizacijo razstave. Zahvala gre programu Evropske Unije Ustvarjalna Evropa, Ministrstvu za kulturo RS, Mondriaan Foundation, Flemish Authority, Danish Art Foundation in DIRAC Čile, ki so finančno podprli projekt.

Posebna zahvala gre kustosinji Bojani Piškur, ki je vodila pripravo tega obsežnega in kompleksnega projekta. Zahvaljujem se tudi Tamari Soban za pripravo kataloga in Teji Merhar za obsežno raziskavo arhivskega materiala, Adeli Železnik za obrazstavni program, Mateji Dimnik za stike z javnostmi, za koordinacijo projekta Sanji Kuveljić Bandić, prav tako sta pri koordinaciji pomagala Ida Hiršenfelder in Marko Rusjan. Zahvala gre tudi tehnični ekipi Moderne galerije, Tomažu Kučerju, fotografom Moderne galerije in Sabini Povšič za koordinacijo fotografiranja.

Zdenka Badovinac, direktorica Moderne galerije



Notranjost konferenčne dvorane Mulunguši v Lusaki, ki jo je gradil Energoprojekt, fotografirano pred začetkom tretje konference neuvrščenih, 8. 8. 1970

Foto z dovoljenjem: Muzej Jugoslavije

Južna ozvezdja: druge zgodovine, druge modernosti

Bojana Piškur

Kulturno in umetniško produkcija v Jugoslaviji med letoma 1945 in 1991 navadno interpretiramo in kontekstualiziramo v okviru vzhodnoevropskega umetnostnozgodovinskega narativa. Ta narativ se je večinoma oblikoval po letu 1989 in mednarodni umetniški svet se je zanj začel zanimati šele takrat. Če na primer vzamemo razstavo *Magiciens de la Terre* v Parizu leta 1989, eno prvih razstav na Zahodu, ki je prikazovala »umetnost sveta« na domnevno »enakopravni osnovi«, vidimo, da je bilo število predstavljenih umetnikov iz Vzhodne Evrope[1] precej majhno. Šele čez nekaj let so vzhodnoevropski umetniki, kustosi in teoretiki začeli razvijati lastne, lokalno zakoreninjene narative, oziroma razmišljati[2] o specifičnem kontekstu umetnosti v Vzhodni Evropi. Tako so tudi spremenili prevladujočo sliko tipičnega vzhodnoevropskega umetnika, ki ni več veljal za »nepopolno razvitega Zahodnjaka«. Razlika med zahodno- in vzhodnoevropsko umetnostjo pa ni bila stvar različnih slogov in kanonov. Ta razlika (poleg različnih političnih in ekonomskih ideologij) je bila povezana predvsem s sistemom umetnosti, s pogoji produkcije umetnosti in dostopom do uradnih (umetnostnih) zgodovin. Vendar pa je bila razdalja med Vzhodom in Zahodom dejansko manjša kot razlika »med modernizmom kot provincialnim (in izjemnim) evropskim domislekom in umetnostjo vseh drugih krajev sveta, zlasti nekdanjih kolonij«.[3]

---

1 Marina Abramović, Erik Bulatov, Braco Dimitrijević, Ilya Kabakov, Karel Malich, Krzysztof Wodiczko.

2 Glej: Boris Groys, »Back from the Future«, *Third Text*, let. 17, št. 4 (2003). Groys pravi, da bo tiste, ki se nočejo uvrstiti v kontekst, v kontekst postavil nekdo drug, potem pa bodo tvegali, da se več ne prepoznajo.

3 Katy Siegel, »Art, World, History«, v: *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965* (München: Haus der Kunst & Prestel, 2017), str. 49. (Katalog).

V socialistični Jugoslaviji je obstajala neka druga »zgodba« (čeprav po letu 1990 v glavnem pozabljena), drugačna od zgodbe Vzhodne Evrope – mreža, ki so jo politično propagirali na podlagi zunanjih odnosov Jugoslavije s tretjim svetom. Jugoslavija je bila v socialistični Evropi poseben primer. Politični sistem je že v petdesetih letih 20. stoletja spoznal, da je uravnoteževanje dveh nasprotujočih si blokov v hladni vojni boljše zagotovilo varnosti kot pa članstvo v enem od blokov. Zato je politika mirnega sobivanja postala nova mednarodna usmeritev in Jugoslavija se je začela povezovati predvsem z državami tretjega sveta oziroma svetovnim jugom. S članstvom Jugoslavije v gibanju neuvrščenih in prvo konferenco tega zavezništva leta 1961 v Beogradu je koncept neuvrščenosti prerasel v glavno komponento zunanje politike države.

Jugoslavija je svoj specifični geopolitični položaj dodobra izkoriščala v gospodarski sferi, pa tudi v kulturi. Po drugi svetovni vojni je bil ustanovljen poseben odbor, imenovan Odbor za kulturne odnose s tujimi državami, ki je organiziral razstave zunaj jugoslovanskih meja, predsedoval pa mu je nadrealistični pisatelj in umetnik Marko Ristić. Kulturne konvencije in programi kulturnega sodelovanja[4] niso obsegali le Zahodne in Vzhodne Evrope, ampak tudi neuvrščene države v Afriki, Aziji in Latinski Ameriki. Te izmenjave so se nanašale na vse ravni kulturne produkcije. Vendar pa so imeli arhitektura, urbanizem in industrijsko oblikovanje poseben, nekoliko drugačen status in so veljali za državno podprte nosilce novih modernističnih teženj, združljivih z idejo ustvarjanja nove socialistične družbe.

Te ideje so bile tudi v skladu s podobnimi vprašanji, ki so jih pogosto obravnavale neuvrščene države, na primer z vprašanjem kulturnega imperializma, zaradi katerega je kulturna enakopravnost postala eno pomembnih načel gibanja neuvrščenih. Če to prizadevanje pogledamo in interpretiramo z današnjega vidika, vidimo, da je predvidevalo tudi nove vrste zgodovinjenja, ponovnega pisanja zgodovinskih narativov ali celo pisanja zgodovine na novo; povedano drugače, resnični poudarek je bil na preizpraševanju epistemičnega kolonializma in kulturne odvisnosti. Vendar pa v socialistični Jugoslaviji v resnici ni bilo tako; po drugi svetovni vojni se je prevladujoča usmeritev v umetnosti in kulturi večinoma zgledovala po zahodnem epistemičnem kanonu. Naše izhodišče je torej: kako ti stiki z drugimi

4 Glej študijo Teje Merhar »Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih« v tem katalogu.

modernostmi, ta »navzkrižna oplajanja«[5] vplivajo na kulturno krajino v Jugoslaviji in kakšna semena so ta srečanja zasejala?

Dipesh Chakrabarty meni, da se Evropa zdi drugačna, če jo gledamo s stališča izkušnje kolonizacije (ali znotraj nje).[6] Morda so ti stiki med nekdanjimi kolonijami in novo povojno Jugoslavijo, ki nikoli ni bila kolonija, imeli potencial, da oblikujejo drugačne zgodovine (drugačne modernizme, umetnosti, narative itd.), ki bi lahko prestopili meje evropocentričnih. A zato bi morali »razmišljati z razliko«, razliko, ki bi destabilizirala univerzalistične idiome, historizirala kontekst in pluralizirala izkušnje modernosti.[7] Je bilo res tako?

Jugoslavija in tretji svet

Da bi bolje razumeli odnose med Jugoslavijo in tretjim svetom, se moramo vrniti skoraj sto let v preteklost. V jugoslovanskih kulturnih krogih je fascinacija nad oddaljenimi kraji naraščala že proti koncu dvajsetih let 20. stoletja. Vendar pa je v eksotične kraje potovalo le malo Jugoslovanov, zlasti zato, ker Jugoslavija ni bila kolonialna[8] država in kot taka ni imela kolonialne izkušnje. V tem pogledu si je delila protikolonialno zavest z afriškimi in azijskimi državami. Zanimiva pa je ugotovitev, da so v Franciji študirali Jugoslovani, ki so kazali posebno zanimanje za Afriko; mnogi so bili pripadniki nadrealističnih krogov, vključno z Rastkom Petrovićem, avantgardnim pisateljem, pesnikom in diplomatom, ki je leta 1929 potoval v zahodno Afriko. Njegova knjiga *Afrika*[9] je zapis o tem potovanju. Knjiga je bila v nekaterih pogledih tipičen izdelek svojega časa, napisana s perspektive belega Evropejca in utemeljena na kolonialnih predsodkih in stereotipih o Afriki. Petrović je kljub vsemu skušal odgovoriti na vprašanje, kaj pomeni bili »evropski Drugi« v Afriki; ali če to postavimo v nekoliko širši okvir, kaj je takrat pomenilo biti Evropejec »z obrobja evropske modernosti«.

---

5 Leopold Sedar Senghor, *Prose and Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1965), str. 53–55. Poleg »drugih modernosti« to vključuje tudi zahodno.

6 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe, Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2007), str. 16.

7 Dilip Parameshwar Gaonkar, »On Alternative Modernities«, v: Dilip Parameshwar Gaonkar (ur.), *Alternative Modernities* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2001), str. 14.

8 »Kolonialna paradigma« je dejansko problematična, saj Vzhodne Evrope, Jugoslavije, Balkana itd. sploh ne moremo obravnavati kot kolonije. Glej na primer argument Marie Todorove v njenem članku »Balkanism and Post-Colonialism, or On the Beauty of the Airplane View«, *Zgodovinski časopis* (Ljubljana) št. 61 (2007), str. 141–155.

9 Rastko Petrović, *Afrika* (Beograd: Prosveta, 1955).

Drugo pomembno pariško srečanje se je odvilo leta 1934, ko je Petar Guberina, doktorski študent jezikoslovja na Sorboni, spoznal Aiméja Césaireja. Guberina je Césaireja istega leta povabil v rodni Šibenik, kjer je Césaire začel pisati svojo slavno epsko pesnitev »Dnevnik vrnitve v rojstno deželo«, enega prvih izrazov koncepta črnskosti (*negritude*). Nobeno presenečenje ni, da je predgovor napisal Guberina. Druga figura v tem krogu je bil Léopold Senghor, ki je pozneje postal predsednik Senegala in leta 1975 odpotoval v Jugoslavijo na uradni državniški obisk. Senghor je bil znan po pristopu h kulturi, ki je bil bolj revolucionaren kot pri njegovih literarnih kolegih. V govoru na 1. mednarodnem kongresu črnskih literatov v Parizu leta 1956[10] je poudaril: »Kulturna osvoboditev je neobhoden pogoj politične osvoboditve.« Čez nekaj let je Guberina izdal knjigo *Po sledeh črne afriške kulture*, v kateri je odzvanjalo mnogo Césairejevih in Senghorjevih misli o kulturi. Precej podobno Senghorjevemu pariškemu govoru je zapisal: »Črnski kulturni delavci, čeprav jih ni bilo veliko, so manifestirali večplastno funkcijo kulture in jo uporabili kot močno orožje proti kolonizaciji. Kulturni delavci so postali politični delavci in obratno.«[11] Takrat se je v pisanju mnogih političnih teoretikov in filozofov iz nekdanjih kolonij v Afriki, Aziji, Latinski Ameriki in Jugoslaviji pojavljala skupna misel, da je kultura oblika upora proti prevladi. Sékou Touré (Gvineja) je na 2. kongresu črnskih literatov in umetnikov leta 1959 v Rimu predstavil referat, v katerem je navedel: »Da bi bil del afriške revolucije, ni dovolj napisati revolucionarno himno; za izvedbo te revolucije se je treba pridružiti ljudem.«[12] Ta »kultura boja« je bila vidno v ospredju tudi na Vseafriškem festivalu v Alžiru leta 1969 s sloganom: »Afriška kultura bo revolucionarna ali pa je ne bo!« Tam so na veliko citirali ideje Frantza Fanona. Amílcar Cabral (Gvineja-Bissau) je zapisal, da lahko ljudje ustvarjajo in razvijajo osvobodilno gibanje le, ker pri življenju ohranjajo svojo kulturo kljub nenehnemu in organiziranemu zatiranju njihovega kulturnega življenja in ker se še naprej kulturno upirajo, tudi kadar je njihov politični in vojaški upor zlomljen.[13] Podobna manifestacija revolucionarnih idej, prenesenih v prakso, je bila partizanska umetnost, posebna vrsta kulturne produkcije v Jugoslaviji med drugo svetovno vojno. Partizanska umetnost je prelomila s prevladujočimi umetniškimi

---

10 Soorganiziral ga je Guberina.

11 »Tragom afričke crnačke culture«, *Polja* (Novi Sad) št. 55 (september 1961), str. 16.

12 Navedek iz Frantz Fanon, *Upor prekletih* (Ljubljana, Cankarjeva založba 1963), str. 145.

13 »Return to the Source: Selected Speeches by Amilcar Cabral« (New York: Monthly Review Press, 1983), str. 60.

praksami in začela nekaj drugačnega, nekaj novega. Ne le, da je v proces umetniškega ustvarjanja vključila »množice«; umetnost je bila bistveni del odporniškega gibanja in družbene revolucije.

Na splošno gledano se je Jugoslavija dobro vklapljala v diskurz tretjega sveta in program neuvrščenosti. Socialistične protiimperialistične revolucije so imele veliko skupnega s protikolonialnimi, zaradi česar je bil jugoslovanski primer emancipacije v kontekstu socializma še posebej pomemben. Tako ni bilo naključje, da je bila jugoslovanska delegacija povabljena na 1. azijsko socialistično konferenco v Rangunu (Burma) leta 1953.

V šestdesetih letih 20. stoletja se je ponovno pojavila posebna potopisna literatura o »eksotičnih krajih«, najbolj izrazit primer pa je bilo delo Oskarja Daviča – ni presenetljivo, da gre za še enega nadrealističnega pisatelja in politika, ki je obiskal zahodno Afriko med pripravami na srečanje gibanja neuvrščenih. O tem potovanju je napisal knjigo z naslovom Črno na belem, v kateri je analiziral takratne afriške postkolonialne družbe. Davičo, ki je bil precej drugačen opazovalec od Petrovića, ni hotel, da ga v Afriki vidijo kot belca; še več, svoje belskosti se je celo sramoval in rekel, da bi brez obžalovanja spremenil barvo kože, če bi jo lahko: »Da, toda jaz sem bel, to je vse, kar vidijo mimoidoči. Da bi na zavihku suknjiča lahko nosil zgoščeno zgodovino svoje domovine!«

V Jugoslaviji so bile napisane številne knjige o kolonializmu, na primer *Kolonije takrat in zdaj* Vere Nikolove leta 1954. *Upor prekletih* Frantza Fanona je bil preveden v slovenščino že leta 1963, le dve leti po tem, ko je prvič izšel v Franciji. Takih primerov je bilo veliko, preveč, da bi jih lahko omenili v tem besedilu. Najpomembnejša komponenta v odnosu med Jugoslavijo in tretjim svetom pa je bila nedvomno identifikacija Jugoslavije z borbo proti kolonializmu po vsem svetu in njena podpora tej borbi ter njeno članstvo v gibanju neuvrščenih, ki je postalo pomemben del jugoslovanske ustave.[14]

Drugače od mnogih kolonialnih narativov, kot je poudarila Ana Sladojević,[15] se Jugoslavija ni nikoli izpostavljala kot država ali kultura, ki bi si prizadevala »civilizirati« druge (kar v osnovi zajema pojmovanje, da kolonizacija prinaša kulturo tistim, ki še vedno živijo v predmoderni dobi). Namesto tega je o sebi gojila in ohranjala podobo kulture/države, ki ima cilj, da se drugim pomaga uveljaviti v

14 Jugoslovanska ustava 1974.

15 Ana Sladojević, *Slike o Africi / Images of Africa* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2015), str. XV.

vlogi, ki jo je treba šele ustvariti in jasno določiti (paradigma »starejšega brata«, ki je z današnje perspektive prav tako problematična).

Neuvrščeni internacionalizem

Članstvo Jugoslavije v gibanju neuvrščenih[16] je bilo sprva jasno politično; predstavljalo je iskanje drugačnih političnih zavezništev, prizadevanje za »alternativno mondializacijo«.[17] Po drugi strani pa je imela Jugoslavija za to tudi pragmatične razloge. Gibanje je kmalu dobilo ekonomsko razsežnost in ustvarilo nove interesne sfere in izmenjavo med Jugoslavijo in neuvrščenimi državami. V zgodnji fazi so v okviru intenzivnega gospodarskega sodelovanja pri projektih v Afriki in na Bližnjem vzhodu sodelovala jugoslovanska gradbena podjetja, ki so nastala zaradi pospešene urbanizacije Jugoslavije po drugi svetovni vojni. Nekateri teoretiki arhitekture mlajše generacije so razvoj tovrstne modernosti preučili z nove perspektive. Dubravka Sekulić je raziskala načine, na katere so Jugoslavija in dekolonizirane države v Afriki postale nepričakovani zavezniki v poskusu artikuliranja, kako biti moderen po lastnih pravilih, tj. kako usmerjati proces lastne modernizacije. Med primere takih postopkov spadajo omenjeni arhitekturni in urbanistični projekti v različnih neuvrščenih afriških in arabskih državah, kjer so arhitekti specifično jugoslovanski modernizem kombinirali s »tropskimi« in mednarodnimi modernizmi, ki so upoštevali in spoštovali lokalne okvire. Take ideje in prakse so v na novo neodvisnih neuvrščenih državah navdušeno sprejeli. Vredno je omeniti tudi, da je Jugoslavija leta 1975 ustanovila solidarnostni sklad za razvoj neodvisnih držav, ki naj bi jim nudil precejšnjo denarno pomoč.

In kaj je tretji svet sploh pomenil, kaj je predstavljal? Po zahodnjaških interpretacijah prvega sveta je bil tretji svet skupina gospodarsko manj razvitih ali nerazvitih držav z obrobja, med njimi pa so bile mnoge nekdanje kolonije. Po drugi strani so tretji svet razumeli tudi kot političen projekt, ki je nosil pomembno emancipacijsko sporočilo – »nemočnim je omogočil dialog z močnimi.«[18] Razlogi za nazadovanje

---

16 Za več podatkov o gibanju neuvrščenih in Jugoslaviji glej novejša besedila, ki so jih napisali Zoran Erić, Tvrtko Jakovina, Gal Kirn, Nataša Mišković, Maroje Mrduljaš, Bojana Piškur, Srećko Pulig, Dubravka Sekulić, Ana Sladojević, Ljubica Spaskovska, Dejan Sretenović, Vladimir Jerić in Jelena Vesić.

17 Srećko Pulig, https://www.portalnovosti.com/kako-su-se-kalili-nesvrstani, dostop 25. 9. 2018.

18 Vijay Prashad, *The Darker Nations. A People's History of the Third World* (New York, London: The New Press, 2007), str. xviii.

tretjega sveta, ki segajo vse v sedemdeseta leta 20. stoletja, so dobro znani, pri čemer so odločilno vlogo odigrale svetovne velesile, pa tudi globalizacija pod vodstvom Mednarodnega denarnega sklada. Prav tako ni naključje, da se je propad tretjega sveta časovno ujemal tudi s krizo v Jugoslaviji v osemdesetih letih, ki je povzročila vojno in razpad države leta 1991.

Kulturi so v gibanju neuvrščenih pripisovali poseben pomen, kljub temu da na vrhovih in konferencah nikoli ni bila v ospredju. Kulturna politika gibanja neuvrščenih je močno obsojala kulturni imperializem[19] in spodbujala kulturno raznolikost in kulturno hibridnost. Zahodno (evropsko) kulturno dediščino je bilo treba razumeti v smislu »primerjanja«[20]; ta dediščina naj bi se prepletala in vpletala v živo kulturo koloniziranih narodov, ne pa se zgolj ponavljala v novih (političnih) okoliščinah. Zato je bilo izredno pomembno »transnacionalno spoštovanje kulturnih dediščin« in pristop na lokalni ravni. Tu bi zlahka parafrazirali Achilla Mbembeja, da je pomembno ne le ustvarjati lastne kulturne oblike, ustanove itd., ampak tudi prevajati, drobiti in razbijati realnosti in imaginarnosti, ki izvirajo od drugod, v tem procesu pa te oblike uporabljati kot pomoč pri lastnem razvijanju.[21]

Posledično so »nezahodne«[22] kulturne izraze na Zahodu skoraj vedno interpretirali kot tradicionalne, etnografske in predmoderne ali pa kot nekaj, kar mora šele »dohiteti« zahodnjaški umetnostni kanon. Césaire je v svojih zapisih precej neposredno obravnaval posledice kolonializma za kulturno dediščino koloniziranih ljudstev. Kolonialni projekt ni bil le gospodarsko-vojaške narave, ampak je na kolonizirane vplival tudi z aparati znanja in tako zmanjševal pomen njihove kulture in kulturne produkcije. Vijay Prashad je obsežno analiziral način, kako so režimi v novih državah sprejeli znanstveno dediščino razsvetljenstva brez razpravljanja o njenih kulturnih implikacijah.[23] Trdi, da je bilo to problematično, ker

---

19 Govor predsednika Tita na 6. konferenci neuvrščenih držav v Havani na Kubi leta 1979, ko je govoril o »odločnem boju za dekolonizacijo na področju kulture«. Na 5. konferenci v Colombu leta 1976 je Libija predstavila osnutek resolucije, v katerem je predstavila dejstva o tem, kako so državi zaradi kolonializma odvzeli »človeško kulturno dediščino«.

20 Glej Vijay Prashad, *The Darker Nations*, str. 82.

21 Glej Achille Mbembe in Sarah Nuttall, »Introduction«, v: Achille Mbembe in Sarah Nuttall (ur.), *Johannesburg: The Elusive Metropolis* (Durham N.C.: Duke University Press, 2008).

22 »Nezahoden« je izraz, ki so ga skovali na Zahodu; danes se pogosto uporablja evfemizem »umetnost sveta«.

23 Vijay Prashad, *The Darker Nations*, str. 90. Stroj kot eden od pripomočkov kulturne transformacije so prinesli v prostor, ki ga lastna kulturna zgodovina ni pripravila za to novo napravo.

»stroj ni bil nevtralen«. Dodali bi lahko tudi, da tako ni bilo le pri znanstveni dediščini, ampak je v enaki meri veljalo tudi za umetniško dediščino.

Na generalni skupščini AICA (Mednarodnega združenja umetnostnih kritikov) leta 1973 v Jugoslaviji (Zagreb, Ljubljana, Beograd, Dubrovnik) je umetnostni kritik Célestin Badibanga iz Kinšase zelo jasno izjavil, da mora AICA preseči evropocentrične težnje v umetnosti. Njegovo zahtevo po dekolonizaciji v umetnosti je treba razumeti glede na takratno zairsko doktrino, imenovano *L'authenticité*.[24] Kot smo videli, so mnoge neuvrščene države, zlasti v Afriki, umetnost uporabljale kot politični instrument. Pri Unescu so izdelali tudi številne kulturnopolitične študije, ki so jih o ideji za razvijanje lastnih kulturnih modelov napisali strokovnjaki iz držav tretjega sveta. *L'authenticité* je bil verjetno najbolj skrajen med temi modeli. Namen vseh teh razprav in kulturnih politik je bil priznavanje kulturne raznolikosti, ne da bi umetnost in kulturo razvrščali na hierarhično lestvico civiliziranosti[25]; namesto tega naj bi odpirale »pogovor med razlikami.« Tako lahko trdimo, da je pravzaprav šlo za poseben internacionalizem, medkulturno izkušnjo »provincializiranih modernizmov«.[26] Čeprav so bile neuvrščene države kulturno močno raznolike, so na novo vzpostavljeni stiki in izmenjave omogočili plodna tla za razprave o razmerju med globalno prevladujočo zahodno kulturo in drugimi kulturami.[27] Če jih naštejemo le nekaj: leta 1985 so v Galeriji umetnosti neuvrščenih držav v jugoslovanskem Titogradu organizirali simpozij z naslovom »Umetnost in razvoj«, ki se ga je udeležilo več kot 40 predstavnikov iz 21 neuvrščenih držav. Razpravljali so o »krepitvi sodelovanja, širjenju znanja, medsebojnem zbliževanju in boljšem spoznavanju umetnosti in kulture v neuvrščenih državah in državah v razvoju.«[28] Čez deset let so v Džakarti ob *Razstavi sodobne umetnosti neuvrščenih*

---

24 *L'authenticité* je bila doktrina, katere cilj je bil izbrisati vse sledi belgijskega kolonializma v zairski umetnosti in kulturi.

25 Dipesh Chakrabarty, »Legacies of Bandung: Decolonization and the Politics of Culture«, v: *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965* (München: Haus der Kunst & Prestel, 2017). (Katalog).

26 Glej mnenje Okwuija Enwezorja v »Questionnaire: Enwezor«, *October* 139 (jesen 2009), str. 36.

27 Za bolj poglobljeno analizo tega razmerja glej: Rasheed Araeen, »Our Bauhaus Others' Mudhouse«, *Third Text* let. 3, št. 6 (pomlad 1989).

28 Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja, »Osnovna dokumentacija«, Titograd, 17. 12. 1981, spiralna vezava.

držav organizirali seminar »Enotnost v različnosti«,[29] kjer so bile predstavitve in razprave precej drugačne kot v Titogradu, obravnavale pa so koncepte, kot so južnjaške perspektive v umetnosti in jug kot kraj sprememb in solidarnosti. Razpravljali so o vprašanju sodobne umetnosti neuvrščenih držav (»alternativen pogled na razumevanje sodobne umetnosti«) in zavrnili idejo o univerzalističnem modernizmu in linearnem razvoju v umetnosti. Na seminarju so poudarili nekaj pomembnih smeri. Poudarili so na primer, da je modernizem zaradi lokalnih razmer in družbeno-kulturnih okoliščin na različnih krajih dobil različne oblike,[30] pa tudi idejo, da je sodobna umetnost juga znak osvobajanja umetnosti tretjega sveta. Seminarja so se med drugim udeležili Geeta Kapur, Mary Jane Jacob, David Elliott, Nada Beroš, T. K. Sabapathy, Jim Supangkat, Kuroda Raiji in Apinan Poshyananda.

Kulturne manifestacije v neuvrščenem svetu

Od poznih petdesetih let dalje so se na področju umetnosti in izobraževanja v Jugoslaviji odvijale najrazličnejše izmenjave (v Jugoslavijo so prihajali študirat študentje iz neuvrščenih držav; po nekaterih podatkih jih je bilo samo na beograjski univerzi kar 40.000[31]). Muzeji so pridobili različne artefakte – leta 1977 so v Beogradu odprli Muzej afriške umetnosti, kar je bila posledica prevladujočega političnega in ideološkega vzdušja. Ustanavljali in razvijali niso le etnografskih muzejev, ampak tudi zgodovinske muzeje, kot je nekdanji Muzej revolucije jugoslovanskih narodov,[32] kjer so skrbeli za veliko število artefaktov – daril, ki jih je prejel predsednik Tito na potovanjih v neuvrščene države ali od tujih politikov. Na področju vizualne umetnosti je Mednarodni grafični bienale v Ljubljani že v petdesetih letih postal

---

29 Prepisi nekaterih razprav na seminarju so dostopni na: Geeta Kapur in Vivan Sundaram Archive v Asia Art Archive: https://aaa.org.hk/en/collection/search/archive/another-life-the-digitised-personal-archive-of-geeta-kapur-and-vivan-sundaram-geeta-kapur-manuscripts-of-essays-and-lectures/object/the-recent-developments-of-southern-contemporary-art-avant-garde-art-practice-in-the-emerging-context .

30 Jim Supangkat, »Contemporary Art of the South«, v: *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art. Post-Event Catalogue*, (Džakarta: Balai Pustaka, Project for the Development of Cultural Media, Directorate General for Culture, Department of Education and Culture, 1997/1998), str. 26.

31 Ana Sladojević, *Slike o Africi* str. 18. Število se najverjetneje nanaša na obdobje članstva Jugoslavije v gibanju neuvrščenih med letoma 1961 in 1991.

32 Današnji Muzej Jugoslavije.

mednarodno priznan kot manifestacija, na ketri so razstavljali »praktično vse, ves svet«, zlasti po 1. konferenci neuvrščenih držav leta 1961. Na bienalu leta 1963 je sodelovalo več kot 43 držav (10 neuvrščenih), na 14. bienalu leta 1981 pa več kot 60 držav (25 neuvrščenih).

Temelj vseh manifestacij, izmenjav, razstav in drugih dogodkov so bile kulturne konvencije in programi,[33] ki jih je Jugoslavija podpisala z drugimi neuvrščenimi državami. Kot v svoji raziskavi prikaže Teja Merhar, so bile te izmenjave številne in, čeprav danes o njih vemo sorazmerno malo, niso bile nepomembne. Jugoslovanski umetniki so redno razstavljali na Bienalu v Aleksandriji, na Bienalu v Sao Paulu, na Indijskem trienalu v New Delhiju, medtem ko so umetniki iz neuvrščenih držav razstavljali na Mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani, v Galeriji umetnosti neuvrščenih držav »Josip Broz Tito«, na mednarodnih razstavah (leta 1966, 1975, 1979 in 1985), ki so jih pod pokroviteljstvom Združenih narodov organizirali v Umetnostnem paviljonu Slovenj Gradec,[34] pa tudi na manjših prizoriščih in dogodkih po državi.

Vendar je bila kljub vsem tem izmenjavam in dogodkom le ena umetnostna ustanova ustanovljena neposredno pod okriljem gibanja neuvrščenih. Galerijo umetnosti neuvrščenih držav »Josip Broz Tito« so odprli v Titogradu[35] leta 1984, njen cilj pa je bilo zbiranje, ohranjanje in predstavljanje umetnosti in kultur neuvrščenih držav in držav v razvoju. Čez dve leti so na 8. zasedanju v Harareju v Zimbabveju sprejeli dokument o tem, da naj galerija postane skupna ustanova vseh neuvrščenih držav. Galerija je izvajala mnogo dejavnosti: poleg zbiranja del iz neuvrščenih držav je organizirala tudi razstave, simpozije in rezidence, izdajala publikacije in snemala dokumentarne filme. Dela iz njene zbirke so prikazali tudi v Harareju, Lusaki, Dar es Salaamu, Delhiju, Kairu in drugje.[36] Žal pa načrt

---

33 Neuvrščene države in opazovalke, s katerimi je Jugoslavija podpisala kulturne konvencije oziroma programe, so bile: Afganistan, Bangladeš, Šrilanka, Indija, Indonezija, Irak, Iran, Jordanija, Kambodža, Severna Koreja, Kuvajt, Libanon, Malezija, Nepal, Pakistan, Sirija, Argentina, Bolivija, Čile, Gvajana, Jamajka, Kuba, Nikaragva, Panama, Peru, Trinidad in Tobago, Brazilija, Kostarika, Paragvaj, Mehika, Kolumbija, Urugvaj, Venezuela, Salvador, Egipt, Sudan, Gvineja, Gana, Tunizija, Kamerun, Etiopija, Mali, Senegal, Nigerija, Alžirija, Kongo, Kenija, Uganda, Maroko, Libija, Angola, Mavretanija, Sierra Leone, Tanzanija, Zambija, Zaire.

34 Danes Koroška galerija likovnih umetnosti.

35 Danes Podgorica, Črna gora. Zbirka je od leta 1995 del Centra sodobne umetnosti Črne gore.

36 Za več informacij o zbirki glej *Umjetničke zbirke Centra savremene umjetnosti Crne Gore* (Podgorica:

o ustanovitvi trienala umetnosti iz neuvrščenih držav zaradi vojn v Jugoslaviji v devetdesetih letih ni bil nikoli uresničen.

Po besedah jugoslovanskega tiska[37] je zbirka veljala predvsem za »dediščino drugih kultur« in »edinstveno v svetovnem merilu«. Raif Dizdarević, zvezni jugoslovanski sekretar za zunanje zadeve, je v uvodu h katalogu[38] poudaril, da je treba preseči umetne razlike med »velikimi« in »malimi« kulturami, med »metropolitanskimi« in »obrobnimi« kulturami, pa tudi samovoljne hierarhije razlik, ki jih vsiljujejo določeni kulturni modeli. Zdi se, da je v Jugoslaviji takrat vladalo nekakšno nerazumevanje takih »provincializiranih modernizmov«, zlasti pa pomanjkanje trdnejših stališč glede drugih kultur v odnosu do (zahodnega) modernizma. Nekateri vidni jugoslovanski umetnostni zgodovinarji[39] so menili, da gre za zbirko del »neuveljavljenih umetnikov iz daljnih eksotičnih krajev«, za »dela iz avtoritarnih držav, ki podpirajo uradno umetnost«.

Res je, da je bila galerija že od samega začetka političen projekt, pridobljena dela pa niso bila vedno najbolj reprezentativna dela določenega umetnika.[40] Po drugi strani pa ni bilo prav dobro razumljeno niti to, kako bi zbirka lahko oporekala načinom, na katere zahodna umetnost upravlja in poraja hegemonske narative in kanone. Za razliko od zahodnih kolonialnih muzejev v preteklosti je galerija v Titogradu »umetnost sveta« pridobila zgolj v obliki daril in donacij, pri tem pa skušala razvijati lastne kulturne mreže in okvire znanja ter to združevati z izkušnjami iz drugih koncev neuvrščenega sveta. Zbirka je postala opaznejša šele v zadnjem desetletju, zlasti v okviru postjugoslovanskih in postkolonialnih študij.

Centar savremene umetnosti Crne Gore, 2010).

37 Glej Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja, »Osnovna dokumentacija«, Titograd, 17. 12. 1981, spiralna vezava.

38 Raif Dizdarević, v: *The Josip Broz Tito Art Gallery of the Non-Aligned Countries* (Titograd: nedatirano), str. 2. (Katalog).

39 »Nesvrstano ludilo«, časopisni članek Ješe Denegrija, fotokopija v »Osnovni dokumentaciji«, Titograd, spiralna vezava, nedatirano.

40 V zbirko je vključenih 1025 del iz več kot 50 neuvrščenih držav, med avtorji so tudi mnogi znani umetniki, na primer Rafikun Nabi, Hussein M. Elgebali, Gazbia Sirry, Saleh Reda, Edsel Moscoso, Roberto Valcarel, Humberto Castro, Suresh Sharma.

Namesto sklepa

Danes gibanje neuvrščenih politično gledano velja bolj ali manj za nekakšen anahronizem. Usoda te edinstvene konstelacije je verjetno eden najslabše razumljenih pojavov našega časa, gotovo pa je, da je njeno izginotje s svetovnega političnega prizorišča neposredno povezano z vzponom in triumfom neoliberalizma, zlasti po letu 1989.

Kljub temu da so bili cilji gibanja že od začetka progresivni – predvidevalo je oblike politike, ki je kot izhodišče jemala življenja ljudi in družb, na silo potisnjenih na obrobje svetovnega ekonomskega, političnega in kulturnega sistema –, pa je bilo mnogo neuvrščenih držav pravzaprav precej daleč od poosebljanja in izvajanja načel, ki jih je predstavljalo gibanje. Tanzanijski predsednik Julius Nyerere je na vrhu v Havani leta 1979 rekel, da je »gibanje neuvrščenih progresivno gibanje, ni pa gibanje progresivnih držav.«[41] Poleg tega so z današnje perspektive problematični tudi koncepti nacionalnih držav, identitarne politike in izključnih nacionalnih kultur, ki so bili nekoč nosilci emancipacijskega potenciala. Večina beguncev, ki so v zadnjih letih prišli v Evropo, je iz neuvrščenih držav, ki so trenutno v vojni ali pa v njih potekajo oboroženi spopadi. Razlog za to je nezmožnost gibanja neuvrščenih, da bi novim svetovnim silam preprečilo poseganje v ozemeljsko in ekonomsko celovitost neuvrščenih držav. Vprašanje je torej: kaj se je zgodilo s izvirnimi načeli gibanja o mirnem sobivanju, medsebojnem spoštovanju ozemeljski celovitosti in suverenosti, neagresivnosti, nevmešavanju v notranje zadeve, enakopravnosti in vzajemni koristi?

Razstava *Južna ozvezdja: poetika neuvrščenih,* ki jo spremlja ta katalog, predlaga, naj dediščini neuvrščenosti damo še eno priložnost. Na razstavi predstavljena dela, 26 »primerov« z vsega sveta, se ne ukvarjajo le s preteklostjo (kontekstualizacijo/raziskovanjem/interpretacijo različnih zgodovinskih konstelacij, kot so organizacije, dogodki, razstave, kulturne izmenjave, kulturne politike), ampak se posvečajo tudi sedanjosti: bi lahko obstajala tudi neuvrščena sodobnost? In če bi, kakšna bi bila? Nekateri primeri v utopičnem duhu celo izstopijo iz časa, na primer projekt Muzeja solidarnosti v Santiagu v Čilu. Njihov predlog ima »obliko invokacij nedokončane preteklosti in možnosti prihodnosti, ki se v zgodovini ni udejanjila.«[42]

---

41 Vijay Prashad, *The Darker Nations*, str. 113.

42 Glej besedilo »Nezadržen: MSSA, muzej kot spora« Daniele Berger, Federica Brege in Maríe Victorie Martínez v tem katalogu.

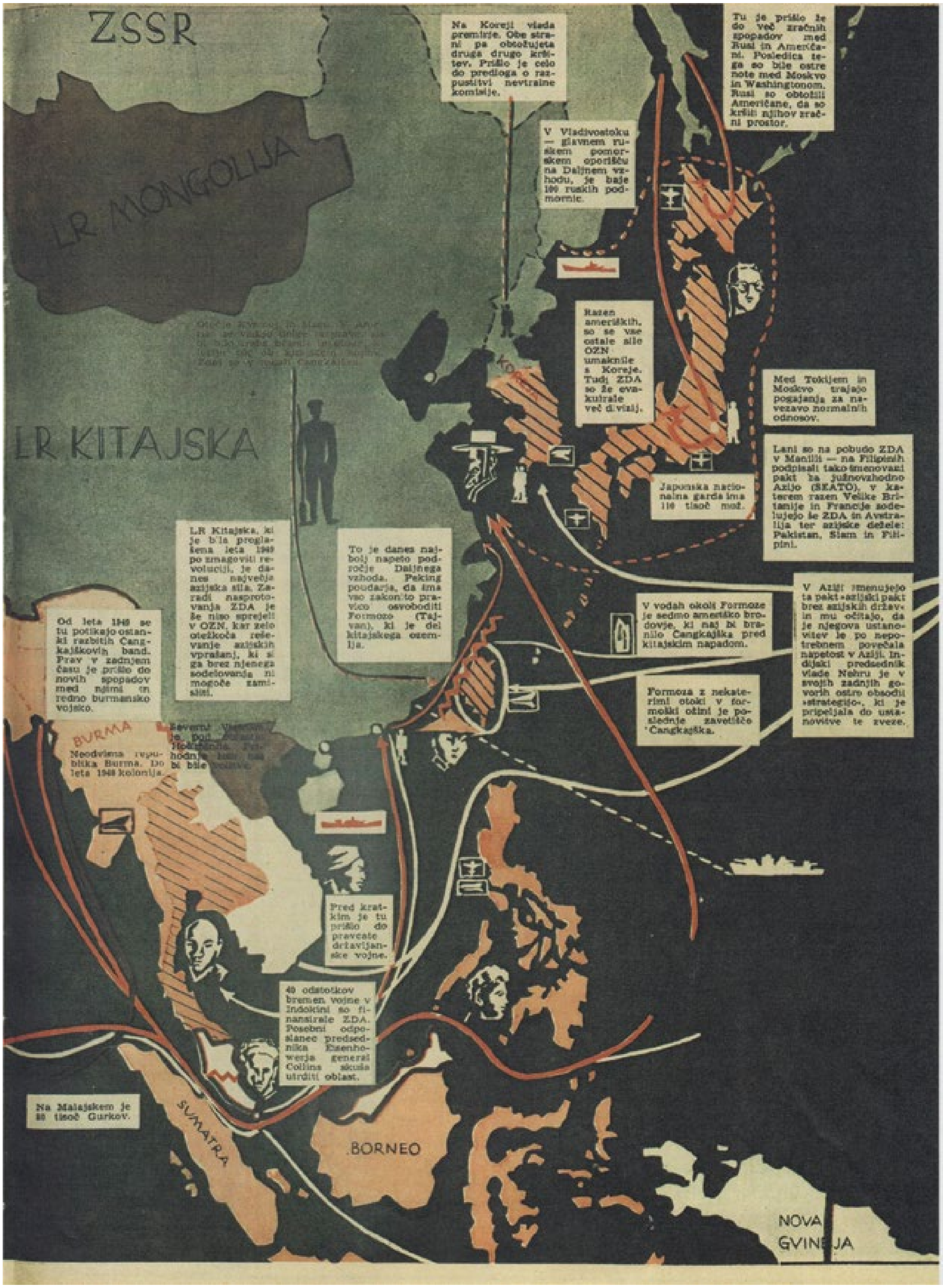
Sklenemo torej lahko: gibanje neuvrščenih je bil nadnacionalni politični projekt s ciljem »provincializacije«[43] univerzalne zgodovine. Posledično sta se umetnost in kultura v gibanju neuvrščenih ukvarjali večinoma s politiko in zgodovino, ali če povemo drugače, bili sta oblika *zahteve po* zgodovini. Zdi se, da se je gibanje nekako zavedalo, da je to edini način za enakopraven vstop v svetovni (kulturni) prostor. Očitno so obstajale heterogena umetniška produkcija, različne kulturne politike in obsežne kulturne mreže, ki so bogatile kulturno krajino gibanja neuvrščenih in omogočale razprave o pomenu umetnosti zunaj zahodnega kanona. Kljub vsem tem vsebinskim izrazom pa ni bilo specifičnih modernizmov, povezanih z gibanjem neuvrščenih, nobenega skupnega tkiva, ki bi lahko ustvarilo nov mednarodni narativ v umetnosti. Internacionalizem, izhajajoč iz gibanja neuvrščenih, je kljub temu imel pomembno moč, ki verjetno predstavlja enega največjih, čeprav danes večinoma pozabljenih, potencialov gibanja.

prevedla Polona Glavan

Bojana Piškur je kustosinja v Moderni galeriji v Ljubljani.

---

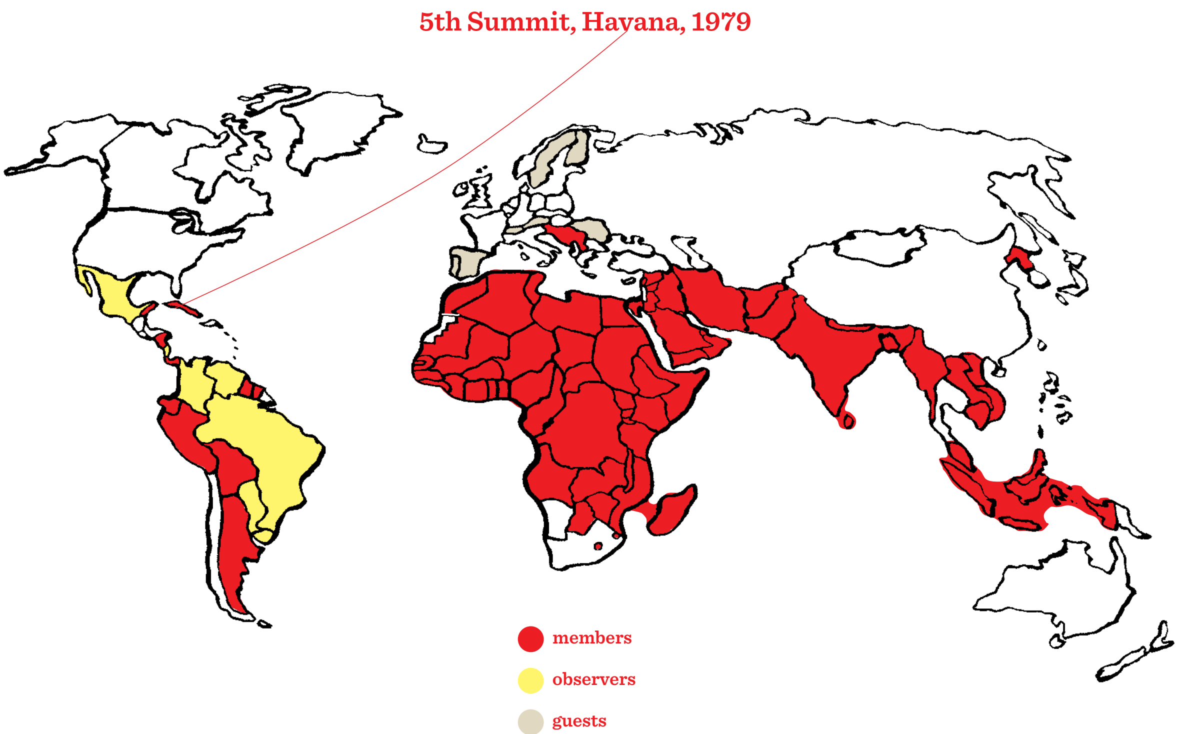
43 Glej argument Dipesha Chakrabartyja o »provincializaciji Evrope«, zlasti o pisanju zgodovine. Zgodovina je bila za Chakrabartyja vedno zgodovina moderne Evrope in Severne Amerike, ki pa ni univerzalna zgodovina, ampak provincialna zgodovina. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe, Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2007).


ZSSR
LR MONGOLIJA
LR KITAJSKA
Na Koreji vlada premirje. Obe strani pa obtožujeta druga drugo kršitev. Prišlo je celo do predloga o razpustitvi nevtralne komisije.
Tu je prišlo že do več zračnih spopadov med Rusi in Američani. Posledica tega so bile ostre note med Moskvo in Washingtonom. Rusi so obtožili Američane, da so kršili njihov zračni prostor.
V Vladivostoku — glavnem ruskem pomorskem oporišču na Daljnem vzhodu, je baje 100 ruskih podmornic.
Razen ameriških, so se vse ostale sile OZN umaknile s Koreje. Tudi ZDA so že evakuirale več divizij.
Med Tokijem in Moskvo trajajo pogajanja za navezavo normalnih odnosov.
Lani so na pobudo ZDA v Manili — na Filipinih podpisali tako imenovani pakt za jugovzhodno Azijo (SEATO), v katerem razen Velike Britanije in Francije sodelujejo še ZDA in Avstralija ter azijske dežele: Pakistan, Siam in Filipini.
Japonska nacionalna garda ima 110 tisoč mož.
LR Kitajska, ki je bila proglašena leta 1949 po zmagoviti revoluciji, je danes največja azijska sila. Zaradi nasprotovanja ZDA je še niso sprejeli v OZN, kar zelo otežkoča reševanje azijskih vprašanj, ki si jih brez njenega sodelovanja ni mogoče zamisliti.
To je danes najbolj napeto področje Daljnega vzhoda. Peking poudarja, da ima vso zakonito pravico osvoboditi Formozo (Tajvan), ki je del kitajskega ozemlja.
V vodah okoli Formoze je sedmo ameriško brodovje, ki naj bi branilo Čangkajška pred kitajskim napadom.
V Aziji imenujejo ta pakt »azijski pakt brez azijskih držav« in mu očitajo, da je njegova ustanovitev le po nepotrebnem povečala napetost v Aziji. Indijski predsednik vlade Nehru je v svojih zadnjih govorih ostro obsodil »strategijo«, ki je pripeljala do ustanovitve te zveze.
Formoza z nekaterimi otoki v formoški ožini je poslednje zavetišče Čangkajška.
Od leta 1949 se tu potikajo ostanki razbitih Čangkajškovih band. Prav v zadnjem času je prišlo do novih spopadov med njimi in redno burmansko vojsko.
BURMA
Neodvisna republika Burma. Do leta 1948 kolonija.
Pred kratkim je tu prišlo do pravcate državljanske vojne.
40 odstotkov bremen vojne v Indokini so financirale ZDA. Posebni odposlanec predsednika Eisenhowerja general Collins skuša utrditi oblast.
Na Malajskem je 80 tisoč Gurkov.
SUMATRA
BORNEO
NOVA GVINEJA

»Azija – nov važen činitelj v mednarodni politiki«, *Tovariš* (Ljubljana) (ilustrirana revija), leto XI, št. 17 (1955)



Zemljevid Afrike, Aleksandar Deroko v knjigi Rastka Petrovića *Afrika*, Geca Kon, Beograd 1930



Zemljevid držav članic udeleženk na konferenci neuvrščenih v Havani leta 1979
Privatni arhiv



BLACK MAIL

NO. 3
FEB
1990

OFFICIAL ORGAN OF THE BLACK ARTISTS IN ASIA

EDITORIAL

BOOKS MAGAZINES AND VISUAL ARTS

Black Mail must be the only bi-annual publication in this part of the country. It first rolled out from press on September 1986 to announce the founding of **Black Artists in Asia** and the first **Negros Visual Arts Convention** in Mambucal. The second issue came out in 1988, also on September, to promote BAA's **Philippine Exhibition Series-Australia** launched in Sydney in 1989. It is now 1990 and we are just on our third issue. This time to devote space to the forthcoming **VIVA Exhibition and Conference.** We must admit the frequency (or infrequency) is unintentional. The poster format though is obviously deliberate.

Bacolod has no local publication devoted to the arts despite the strong presence of visual art, dance and theater groups which bring sizeable contribution to the cultural life of the city. The absence of such publication is not hard to understand. Printing a simple tabloid costs a fortune these days, notwithstanding the dearth of committed writers, art critics and editors in the locality. *Lin-Ay* **Magazine** pioneered in this kind of endeavor in 1983-84. Though it struggled to hold on for a while due mainly to the perseverance of its unpaid staff and contributors, the mounting financial obligation eventually forced it to stop printing. **The Art Association of Bacolod** came up with a **10th Year Folio** in 1985 quite simply to record a milestone in its history, but it could have set as well a precedent for publishing annual folios. In 1986, the **Concerned Artists of the Philippines** in Negros put up its own multi-disciplinary journal. *Gi-os* was meant for distribution within CAP's national cultural network and to enhance international solidarity work. Unfortunately the first issue was never sustained as CAPN went into reorganizational stages. Last year the **Art Association of Bacolod** initiated some actions to come up with the **AAB Quarterly**, a welcome idea for an art community long denied of an intellectual exchange in print. Its first issue though is still to be launched.

It is quite exhilarating to learn that the **Centennial Celebration Committee of Negros Occidental** is publishing five history books on arts and culture of the Province. What is interesting is that one volume will deal solely with visual arts. It is almost certain that a publication of this magnitude will offset any lack of scholarly information about the development of visual arts in all its forms in every period in the 100 years history of Negros Occidental. It may also compensate for the absence of any regular arts publication in Bacolod for the time being. Its final form and content however are the only principal factors that can determine the book's ultimate significance and historical value.

Meanwhile, **Black Mail**, and perhaps **AAB Quarterly** (or a possible joint publication?), must strive to print the struggle of contemporary visual arts in Negros, either on a quarterly or a bi-annual basis, hopefully for the next 100 years.

Black Mail, št. 3 (februar 1990),
oblikovalec Norberto Roldan
Z dovoljenjem VIVA ExCon
Community Archives

Duhovi upora: Azija od petdesetih do devetdesetih let 20. stoletja

Chương-Đài Võ

18. aprila 1955 so se v indonezijskem mestu Bandung za teden dni, ki se je zapisal v zgodovino, zbrali voditelji 29 azijskih in afriških držav.[1] ■ Šlo je za posledico usklajenih prizadevanj sil Colomba – Indonezije, Indije, Pakistana, Cejlona in Burme –, da bi v bipolarnem svetu hladne vojne vzpostavile zavezništvo po lastni izbiri. To je bil precejšen podvig za skupino držav, ki so šele pred kratkim odvrgle jarem kolonizacije in se posvetile oblikovanju lastnih držav, potem ko so bile več desetletij ujete v politične in finančne sisteme, ki so bolj kot lokalnemu prebivalstvu koristili evropskim in japonskim kolonialnim silam. Leto pozneje, leta 1956, se je na Brionih sestalo pet voditeljev in ustanovilo gibanje neuvrščenih: to so bili Josip Broz Tito iz Jugoslavije, Sukarno iz Indonezije, Džavaharlal Nehru iz Indije, Gamal Abdel Naser iz Egipta in Kwame Nkrumah iz Gane. »Tretjo pot« v diplomatskih, gospodarskih in kulturnih vezeh so uradno razglasili leta 1961 na srečanju na vrhu v Beogradu.

Pot od Bandunga do Beograda so dolgo tlakovali v delu sveta, ki so ga teoretiki pozneje poimenovali »južna polobla« ali »svetovni jug«.[2] Sukarno je v otvoritvenem

---

1 Voditelji so prihajali iz Afganistana, Burma, Kambodže, Cejlona (danes Šrilanka), Kitajske, Egipta, Etiopije, Zlate obale, Indije, Indonezije, Irana, Iraka, Japonske, Jordanije, Laosa, Libanona, Liberije, Libije, Nepala, Pakistana, Filipinov, Savdske Arabije, Sudana, Sirije, Tajske, Turčije, Demokratične republike Vietnam (Severnega Vietnama), Republike Vietnam (Južnega Vietnama) in Jemna.

2 Glej na primer Anthony Gardner in Charles Green, »Biennales of the South on the Edges of the Global«, *Third Text*, let. 27, št. 4 (2013), 442–455; in Nancy Adajania, »Globalism before Globalization: The Ambivalent Fate of Triennale India«, v Shanay Jhaveri (ur.), *Western Artists and India: Creative Inspirations in Art and Design* (Bombaj: The Shoestring Publisher, 2013), 168–185.

govoru na konferenci v Bandungu omenil nekatere mejnike te skupne zgodovine. Spomnil je na konferenco protiimperialistične lige leta 1927, srečanje 175 delegatov komunističnih, socialističnih in protikolonialističnih organizacij. Za razliko od prejšnjega dogodka, je ugotovil Sukarno, so se delegati leta 1955 zbrali v kraju, ki so si ga sami izbrali: »Naši narodi in države niso več kolonije. Zdaj smo svobodni, suvereni in neodvisni. Spet smo gospodarji v lastni hiši. Da bi zasedali, nam ni treba na druge celine.«[3]

Sukarno je razumel simbolno moč umetnosti, arhitekture in urbanizma, saj je v dvajsetih letih na Inštitutu za tehnologijo v Bandungu študiral gradbeništvo. Med pripravami na konferenco v Bandungu so indonezijske oblasti za ta dogodek zasegle najboljše prostore in sredstva. Sukarno je glavno prizorišče, nekdanji nizozemski kolonialni klub, preimenoval v Gedung Merdeka (Zgradba miru), cesta pred njim pa je postala Jalan Asia Afrika.[4] Sukarno je med predsedovanjem (1945–1967) podpiral gradnjo monumentalnih zgradb, ki so postale znane kot »arhitektura *merdeka*« (v indonezijskem jeziku *merdeka* pomeni tako »neodvisnost« kot »svobodo od zatiranja«).[5] Petdeseta in šestdeseta leta 20. stoletja so bila obdobje, v katerem je neuvrščenost države koristila indonezijskim umetnikom, saj jih je mnogo odšlo na izobraževanje in izmenjave v ZDA, Sovjetsko zvezo in države vzhodnega bloka ter v neuvrščene države, kot so Indija in bližnjevzhodne države. Brigitta Isabella v študiji moderne umetnosti v Indoneziji v tistem času ugotavlja, da so izmenjave z ZDA potekale na ravni posameznikov, na primer v obliki štipendije ali vabila za razstavo, izmenjave s Sovjetsko zvezo pa so potekale na uradni ravni, z namenom ustvarjanja sodelovanja med političnimi strankami in združenji umetnikov, pri čemer je večina indonezijskih umetnikov prihajala iz levičarske Ljudske kulturne organizacije (Lembaga Kebudayaan Rakyat, znana tudi kot LEKRA).[6]

---

3 Sukarno, »Azijsko-afriški govor iz Bandunga«, Džakarta: Ministrstvo za zunanje zadeve Republike Indonezije, 18. april 1955. https://www.cvce.eu/content/publication/2001/9/5/88d3f71c-c9f9-415a-b397-b27b8581a4f5/publishable_en.pdf, dostop 9. 1. 2019.

4 Zgradba svobode je 24. 4. 1980 uradno postala Muzej azijsko-afriške konference. Glej http://asianafricanmuseum.org.

5 O organizaciji konference v Bandungu glej Naoko Shimazu, »'Diplomacy as Theatre': Recasting the Bandung Conference of 1955 as Cultural History«, delovni dokument ARI, št. 164, oktober 2011, http://www.nus.ari.edu.sg/pub/wps.htm, dostop 3. januarja 2019, str. 12.

6 Brigitta Isabella, »The Politics of Friendship: Modern Art in Indonesia's Cultural Diplomacy, 1950-65,« v Stephen H. Whiteman idr. (ur.), *Ambitious Alignments: New Histories of Southeast Asian Art, 1945-1990,* (2006) str. 83-106.

Protikolonialnega in socialističnega tona konference v Bandungu in vrha v Beogradu pa niso narekovali vodilni politiki, temveč je bil vgrajen v temelje kulturne in družbene zgodovine njihovih držav. Umetniški kolektiv Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB, Novo umetniško gibanje, 1974–1979) je to zgodovino upošteval v lastnih praksah. Kolektiv je v sklopu razstave *Fantazijski svet veleblagovnice*, ki jo je organiziral leta 1987, začetke protikolonialnega in nacionalističnega duha Indonezije pripisal študentski organizaciji Boedi Oetomo, ki je prvi kongres priredila leta 1908 v Batavii. GSRB je citiral »Načela boja Taman Siswa« iz leta 1922, ki so zagovarjala izobraževanje, samoodločanje, nacionalizem in neodvisnost.[7] Delo teh organizacij, pa tudi drugih, je bilo podlaga za kritiko Novega umetniškega gibanja na račun militaristične države in vzpona blagovne kulture v sedemdesetih letih 20. stoletja.

V primeru Indije, še ene pomembne voditeljice gibanja neuvrščenih, Geeta Kapur prepoznava začetke duha upora v pozivu Mohandasa Karamčande Gandhija k samoodločbi in nenasilni državljanski nepokorščini do Britancev, pri Rabindranathu Tagoreju in eksperimentalni umetniški šoli, ki jo je ustanovil v Šantiniketanu, in pri drugih umetniških in intelektualnih osebnostih, kot je Mulk Radž Anand. Ta pisatelj se je z mednarodnimi brigadami boril na strani levičarskih sil v španski državljanski vojni, pozneje pa kot predsednik Državne akademije umetnosti v New Delhiju vodil prvi indijski trienale leta 1968.[8] To je bil trienale, ki mu je Geeta Kapur s kolegi žolčno nasprotovala, ker naj bi bil instrument države, čez petdeset let pa je to pobudo priznala kot predhodnico Havanskega bienala in »zelo zanimivo zamisel tretjega sveta«.[9]

Nič nenavadnega ni bilo, če so v tem obdobju bienali nastali na pobudo in pod okriljem predsednika vlade ali države ali ministra za kulturo, kot sta v študiji

---

7 »Diagram Pertumbuhan Dan Perjembangan Kebudayaan Kita: Silsilah Kebudayaan Indonesia Modern« [Diagram rasti in razvoja naše kulture: genealogija moderne indonezijske kulture] v razstavnem katalogu *Proyek 1: Pasaraya Dunia Fantasi* [Projekt 1: Fantazijski svet veleblagovnice], Džakarta, junij 1987, prevod v angleščino Indonesian Visual Art Archive (IVAA), 2015.

8 Geeta Kapur, »The 1955 Bandung Conference—Alternative Postwar Histories«, 3. okrogla miza Sveta za azijsko umetnost v muzeju Guggenheim, New York, 26. 9. 2014, http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2015_v14_03_kapur_g_p048.pdf, dostop 24. decembra 2018, str. 48-71.

9 Prav tam, str. 56. O stališčih organizacijskega odbora in umetnikov, ki so nasprotovali indijskemu trienalu 1968, glej Gulam Mohammed Sheikh in Bhupen Khakhar (ur.), »Triennale Letters« v *Vrishchik*, 2. letnik, št. 1 in 2. letnik, št. 2. Številki sta na voljo v arhivu Gulama Mohammeda Sheikha v Azijskem umetniškem arhivu.

o bienalih juga poudarila Anthony Gardner in Charles Green.[10] Čeprav so te mednarodne dogodke uporabljali kot instrumente »mehke moči«, jih lahko beremo kot diskretno omogočanje »tretje poti« tudi pri državah, ki so bile načeloma zaveznice ZDA ali Sovjetske zveze. Na prvi mednarodni razstavi likovne umetnosti v Sajgonu leta 1962 je organizacijski odbor sprejel »umetnike iz Vietnama in prijateljskih držav«.[11] Umetniška dela so prihajala iz 21 držav, vključno z ZDA, Kitajsko in neuvrščenimi državami, kot so Indija, Maroko in Tunizija. Morda je bilo in je še vedno presenetljivo, da je Republika Vietnam (Južni Vietnam), ki je bila zaveznica ZDA, vključila umetnike iz komunistične Kitajske, pa tudi iz držav, ki niso hotele biti zaveznice niti kapitalističnega niti komunističnega bloka. Ngo Dinh Diem, predsednik Južnega Vietnama, ni bil ubogljiv zaveznik ZDA; eno od orodij, ki jih je uporabil za klesanje svoje vizije samoodločbe in oblikovanja države, je bila umetnostna razstava.[12]

Na krilih protikolonialnih gibanj so umetniki in aktivisti po vsej Aziji ustanavljali kolektive, ki so nasprotovali avtoritarni vladavini njihovih lastnih oligarhov. Po treh stoletjih španskega kolonializma in petih desetletjih ameriškega imperializma so imeli Filipini močan razred veleposestnikov in ogromno obubožanega kmečkega prebivalstva. Vprašanja socialne pravičnosti, političnega zatiranja in skrajnih neenakosti so se dotikala umetnikov s celotnega spektra, od abstraktnih ekspresionistov do neorealistov. Skupini Nagkakaisang Progresibong Artista at Arkitekto (Združeni napredni umetniki in arhitekti) in Kaisahan (Enotnost) sta bili ustanovljeni leta 1971 oziroma 1976. Ta umetniška kolektiva sta se odzivala na skupek več dejavnikov: razdejanje, ki ga je povzročila druga svetovna vojna, ameriški vojaški in ekonomski vpliv, ki je bil še vedno navzoč, diktaturo Ferdinanda Marcosa (predsednik Filipinov v letih 1965–1981, vojaška uprava 1972–1981) in izkoriščanje kmetov v monokulturnem gospodarstvu, ki so ga obvladovali lastniki plantaž sladkornega trsa in nihanja na svetovnem trgu. Ti dogodki so povzročili množične proteste in rabo socialnega realizma na Filipinih od sedemdesetih do devetdesetih let 20. stoletja. Za mnoge umetnike so šli ulični protesti in umetniško ustvarjanje z roko v roki, saj so izdelovali plakate, transparente, stripe in zidne poslikave, s katerimi so zagovarjali demokracijo in sodelovanje v množični mobilizaciji.

---

10 Glej: Gardner in Green, »Biennales of the South on the Edges of the Global«.

11 *First International Exhibition of Fine Arts of Saigon 1962*, str. 2-6.

12 Glej: Matthew Masur, »Exhibiting Signs of Resistance: South Vietnam's Struggle for Legitimacy, 1954-1960«, *Diplomatic History*, let. 33, št. 2 (april 2009), str. 293-313.

Eden teh kolektivov je bil Black Artists in Asia (Temnopolti umetniki v Aziji), ki so ga leta 1986 ustanovili umetniki, vključeni v protestna gibanja proti Marcosu. Norberto Roldan, eden od članov kolektiva, je leta 1990 dal pobudo za ustanovitev bienala Razstava likovne umetnosti in konferenca na Visajskih otokih (VIVA ExCon). Bienale je podedoval uporniški duh protestnih desetletij, vendar pa družbeno angažirana umetnost v devetdesetih letih 20. stoletja ni bila več omejena le na socialni realizem. VIVA ExCon je imel že od začetka tri cilje: prikazati umetnost, ki črpa iz lokalnih in avtohtonih oblik, materialov in zgodovin, raziskati, kako lahko umetnost prispeva k družbenoekonomskim sredstvom večinoma ruralnih skupnosti, in promovirati Visajske otoke kot umetniško skupnost.

To podrobno razumevanje družbeno angažirane umetnosti ločuje VIVA ExCon od drugih bienalov po nastanku, namenu in viziji. V nasprotju z državno podprtimi bienali iz sredine 20. stoletja se VIVA ExCon zanaša na pobudo in organizacijske sposobnosti umetnikov, ki lahko izkoristijo sredstva določenega mesta, ki gosti bienale. Ta energija in zavezanost sta korektiva za marginalizacijo Visajskih otokov na Filipinih. Otočje je poleg Luzona in Mindanaa ena od treh glavnih geopolitičnih regij na Filipinih. Prestolnica Manila in njeno mestno območje, ki je del Luzona, sta zasenčila drugi dve regiji v smislu naložb države v kulturo, posledično pa tudi sredstev in mednarodne pozornosti, namenjene umetnosti. VIVA ExCon je izšla iz odločenosti umetnikov, da bodo podpirali razvoj umetnosti, ki bi se v različnih oblikah lahko lotevala in bi se tudi morala lotevati vprašanj, kako je umetnost lahko medij za razprave o družbenih razmerjih, ekonomskih neenakostih, razvoju kmetijskega gospodarstva in drugih vprašanjih, pomembnih za podeželsko življenje. Pomenljivo je, da je izobraževalna komponenta bienala, tj. konferenca, enako pomembna kot razstavna. Delegate prosijo, naj poročajo o svojem lokalnem umetniškem prizorišču, v več odborih pa se lotevajo razprav o sredstvih in tem, kako lahko umetniki sodelujejo z vlado na različnih ravneh, da ustvarjajo in gradijo umetnostno in družbeno infrastrukturo.[13]

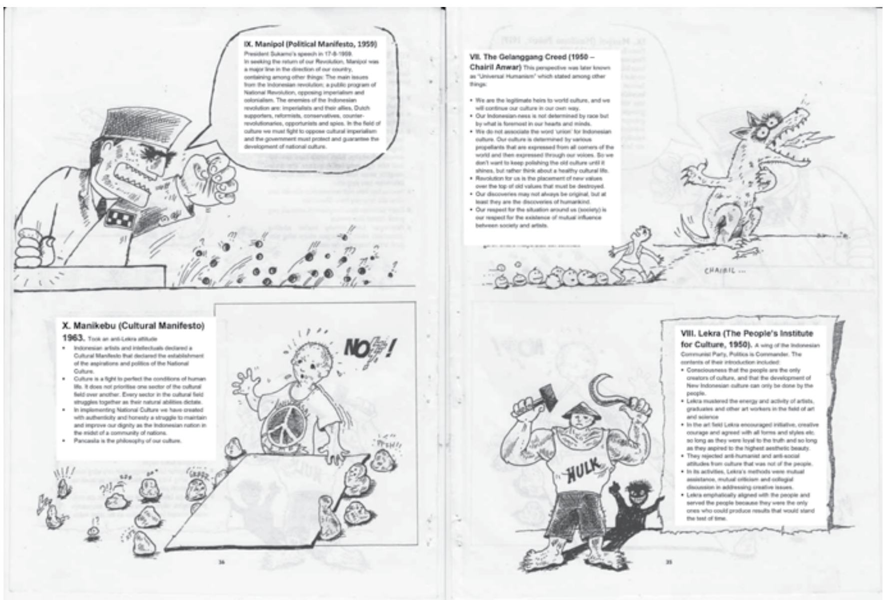
---

13 Brenda Fajardo (ur.), *VIVA Excon 1990-1996: The Contemporary Visual Arts Movement in the Visayas* (Manila: National Commission for Culture and the Arts, 1998). Glej tudi: Georgina Luisa Olivares Jocson, *The Impact of Black Artists in Asia on the Contemporary Art of Negros Occidental and the Visayas Region, and on a Wider Scale, the Contemporary Art Narrative of the Philippines*, magistrsko delo (Singapur: LaSalle College of the Arts, 2012).

V obdobju po drugi svetovni vojni so azijske države druga za drugo zrušile kolonialno oblast in se usmerile v samoodločbo in horizontalna, mednarodna zavezništva. Jezik »prijateljskih držav« in ustanovitev »tretje poti« sta bili strateški potezi za izgradnjo novih, modernih družb, ki so dejansko spodbujale umetniške, družbene in politične izmenjave, bolj zapletene, kot so binarnosti abstraktnega proti reprezentativnemu ali zahoda proti vzhodu. Ko se ponovno posvečamo tej zgodovini, lahko okvir »tretje poti« osvetli večplastna razmerja med umetnostjo in družbenimi gibanji. Vidimo lahko kompleksno plastenje vplivov, ki so bolj kot do konceptualizma in realizma pripeljali do prepleta obeh. In lahko se učimo od umetnikov in intelektualcev, ki so pretresali in se prebijali skozi vprašanje, česa je zmožna umetnost.

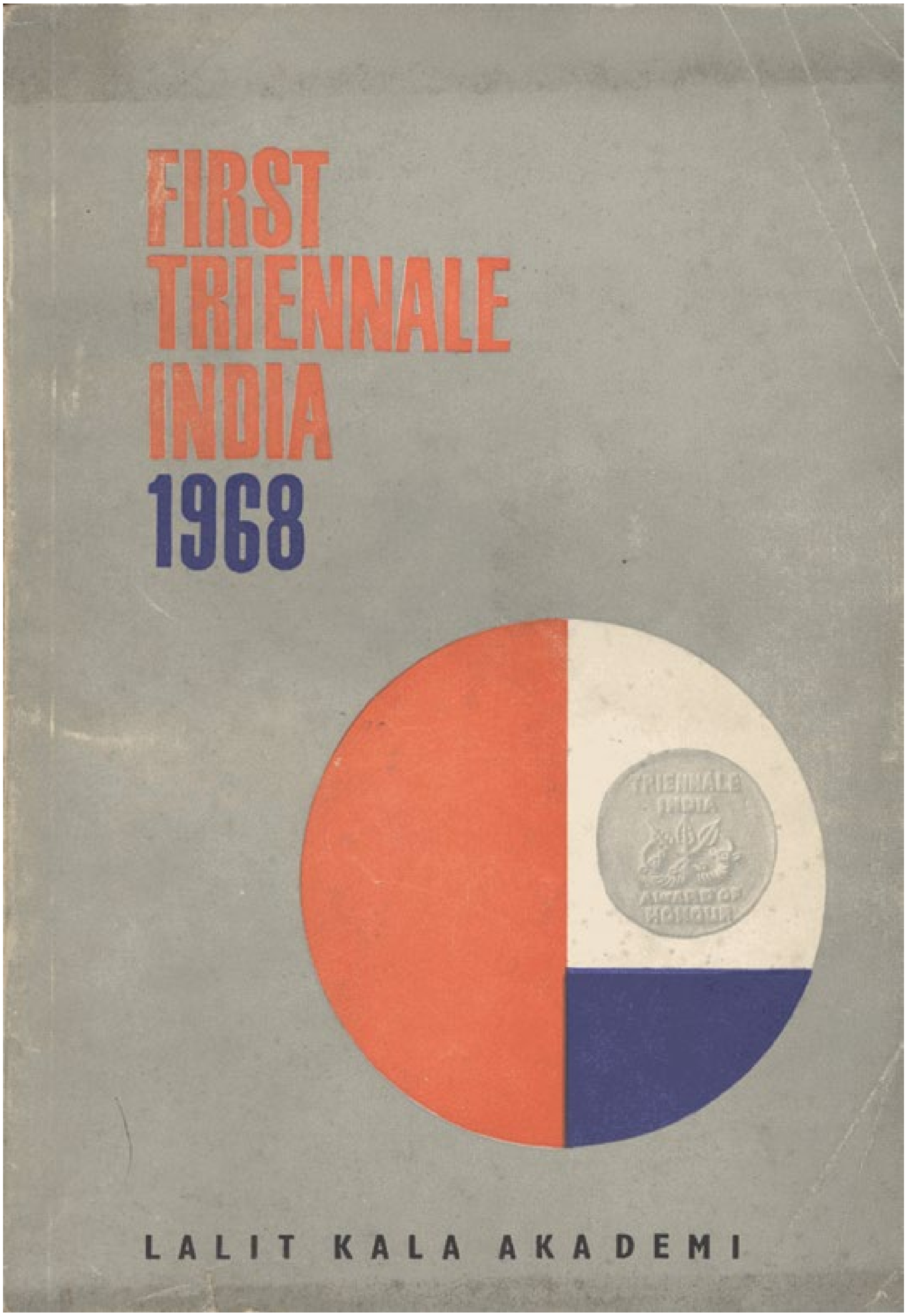
prevedla Polona Glavan

Chương-Đài VÕ je raziskovalka v arhivu Asia Art Archive v Hongkongu.



Slika iz »Diagram Pertumbuhan Dan Perjembangan Kebudayaan Kita: Silsilah Kebudayaan Indonesia Modern« [Diagram rasti in razvoja naše kulture: Genealogija moderne indonezijske kulture] v katalogu razstave *Proyek 1: Pasaraya Dunia Fantasi* [Prvi projekt: Fantazijski svet veleblagovnice], 15.–30. 6. 1987, prevod Indonesian Visual Art Archive (IVAA), 2015

Z dovoljenjem IVAA in Asia Art Archive



Platnica kataloga Indijskega trienala leta 1968
V arhivu Geete Kapur in Vivan Sundaram Archive v arhivu Asia Art Archive

Vzpostavitev kulturne identitete: nujnost preživetja[1]

Samia Zennadi

O Alžiriji ne moremo govoriti, ne da bi se vrnili v desetletje med letoma 1990 in 2000. Povsod, kamor so me povabili, da bi spregovorila o kulturni politiki ali dekolonizaciji vednosti in zgodovine, o prehranski suverenosti, feminizmu ali panafrikanizmu, so me spraševali o nasilju v moji domovini. Državljanska vojna, vojna proti civilistom, vojna proti islamskemu terorizmu – to rdeče-črno desetletje z mrtvaškim deležem posamičnih ali skupinskih pobojev, s posilstvi, ugrabitvami, izginotji, eksplozijami bomb in lažnimi nadzornimi točkami moje sogovornike zelo pogosto in seveda povsem upravičeno zanima.[2] A od časa »arabske pomladi« ali, natančneje rečeno, njene odsotnosti v Alžiriji se zdi, da je ta dolga noč travm, ki preganja naš spomin in naš kolektivni imaginarij, obenem tudi

1 Naslov si izposojam pri Mohamedu Boukhobzi, ki je bil brutalno ubit 22. 6. 1993.

2 Žrtve ubojev posameznikov so bili poleg varnostnih sil, tj. vojakov, policistov in žandarjev, tudi univerzitetni profesorji, novinarji, sindikalisti in zdravniki. Ubili so dva zaporedna direktorja Inštituta za globalne strategije (Institut de stratégie globale, ISG), Mohameda Boukhobzo in Djilalija Liabèsa, generalnega sekretarja Splošne unije alžirskih delavcev (Union générale des travailleurs algériens, UGTA) Abdelhaka Benhamouda, ravnatelja Nacionalne šole lepih umetnosti (École nationale des beaux-arts) Rabaha Asselaha, direktorja Politehnične šole za arhitekturo in urbanizem (École polytechnique d'architecture et d'urbanisme, EPAU) Alija Mansourija, rektorja Univerze znanosti in tehnologije v Alžiru (Université des sciences et de la technologie) Salaha Djebaïlija, profesorja Mahfouda Boussebsija, zdravnika Djillalija Benkhenchirja, dramaturga Abdelkaderja Alloulo, pesnika Taharja Djaouta, člane Nacionalnega svetovalnega sveta (Conseil consultatif national) Abdelhafida Sanhadrija, El Hadija Flicija in Milouda Bediarja ter predsednika Lige za človekove pravice (Ligue des droits de l'Homme) Mohameda Fathallaha. Ubili so tudi več kot 100 novinarjev, veliko število učiteljev, med njimi učiteljico, ki so jo ubili v njeni šoli v Birkhademu pred očmi njenih prestrašenih učencev.

ovira, ki nam je onemogočila, da bi se pridružili revolucionarnemu zagonu, ki ga je v Tuniziji sprožila vžigalica Mohameda Bouazizija, ubogega uličnega trgovca. In vendar je dobro znano, da je alžirsko pravilo vselej družbena eksplozija. Praviloma namreč Alžircem zavre, in to redno[3] – pravzaprav do te mere, da nekateri verjamejo, da »te eksplozije Alžirce zelo tesno povežejo z njihovimi lokalnimi skupnostmi v družnem sovraštvu do centrov moči in v akcijah proti lokalnim klečeplazcem.«[4]

Mohamed Boukhobza je v knjigi,[5] ki jo je posvetil dogodkom oktobra 1988,[6] ki so na sicer krvav način (in rane so še sveže) zadali konec enostrankarskemu sistemu, jasno navedel dejavnike, ki so zgodovinsko strukturirali razmerja med državnim aparatom kot centrom moči in družbo. Ti dejavniki pojasnjujejo obstoj »možnosti upora proti državi« v samem srcu alžirske družbe, in sicer v trenutkih, ko država preneha biti nosilka upanja, socialne pravičnosti in solidarnosti.

Poleg vsega tega se je leto 2011 v Alžiriji pričelo z nasilnimi vstajami.[7] V dvajsetih provincah od skupaj oseminštiridesetih, kar je v resnici večina alžirskega ozemlja, je prišlo do zelo nasilnega upora proti visokim življenjskim stroškom. Brutalno sunkovito zvišanje cen osnovnega blaga je namreč sledilo novim ukrepom Zakona o dopolnitvi Zakona o javnih financah (2009), ki je skušal zaustaviti sivo ekonomijo nacionalnega trga.[8] Alžiriji je v nekaj urah zavrelo: od Bab el-Oueda, rdeče četrti glavnega mesta Alžir, do Tirigouja, predela drugega največjega alžirskega mesta Oran, kjer živijo vsi od družbe zapuščeni, prek Bouire in Béjaïje, Chlefa in Relizana na severozahodu, Tiareta na Visokih planotah, pa vse do Djelfe in Laghouata na začetku puščave. Železniške povezave so bile prekinjene, glavne ceste blokirane,

---

3 Čeprav so bili nemiri v šestdesetih in sedemdesetih redki, so bili nato v Alžiriji vse pogostejši: januarja 1980 na vzhodu, aprila 1980 v Kabyliji, februarja 1982 v Saidi (Craba Amrous), Sidi Bel-Abbèsu, Mascari, Mostaghanemu, Relizanu in Tlemcenu, oktobra 1986 v Constantinoisu in Sétifu, potem še intifada oktobra 1988, Črna pomlad v Kabyliji leta 2001 …

4 Gl. prispevek »L'émeute et l'intellectuel« (Alžir, 11. 6. 2008), dostopen na: https://www.cetri.be/L-emeute-et-l-intellectuel-I.

5 Mohamed Boukhobza, *Octobre 88,* évolution *ou rupture* (Saint-Denis: Editions Bouchène, 1991).

6 5. 10. 1988 so nemiri vzplamteli v Alžiru in povsod po državi. Tanki so bili na ulicah, da bi se zoperstavili mladim, ki so želeli izraziti svoje nezadovoljstvo. Varnostne sile so uradno ubile 169, neuradno pa 500 ljudi.

7 Nemiri so trajali med 3. in 8. 1. 2011.

8 Več kot 20 % mladih nezaposlenih in skoraj 50 % delavcev se je aktiviralo neformalno. Četudi so ustvarili močne tihotapske mreže, jim njihova neformalnost ni nudila socialne zaščite, državi pa ne davkov.

vitrine trgovin zastrte, ulice pa prepuščene hordam mladih, oboroženih s sabljami in železnimi palicami ... Mesta so se znašla v primežu velike negotovosti. Novinar Cherif Ouazani je v reviji *Jeune Afrique* zapisal: »Čemu toliko sovraštva, Alžirija?«

Zaradi vseh režimskih sprememb, ki so obljubljale »arabske pomladi«, in številnih uporov, protestov in nemirov, ki alžirski vsakdan pretresajo že več desetletij, je 21. 1. 2011 nastala Nacionalna koordinacija za spremembo in demokracijo (Coordination nationale pour le changement et la démocratie ali CNCD).[9] Ustanovila jo je Alžirska liga za človekove pravice skupaj z neodvisnimi sindikati, študentskimi organizacijami, mladimi nezaposlenimi, odvetniki, učitelji, aktivnimi ali že upokojenimi vodjami četrtnih odborov, civilnimi iniciativami mestnih prebivalcev, združenji za izginule, intelektualci in političnimi strankami. Nacionalna koordinacija je kmalu po svoji ustanovitvi pozvala »vse Alžirce, mlade, študente, ženske, nezaposlene, upokojence, delavce, vodje«, da se množično udeležijo »mirnega pohoda« in tako zahtevajo »spremembo režima« in »ukinitev sistema«. Liga je s svojimi »sobotnimi shodi« skušala »vzpostaviti novo razmerje moči, ki bo spremenilo strukture alžirskega sistema«.

Tako se je 12. 2. 2011 zbralo 3000 ljudi kljub prepovedi protestnih shodov in zbiranj v Alžiru.[10] Te prepovedi sicer niso umaknili niti po ukinitvi izrednega stanja[11] in niti, ko je šlo za to, da bi se alžirskemu narodu vendarle dovolilo, da se priključi mednarodni solidarnosti proti vojni v Iraku in tudi v podporo Palestincem. Javna sporočila Ministrstva za notranje zadeve so ob vsaki priložnosti ponovila njegovo odločitev, da »do vzpostavitve novega reda prepoveduje organiziranje shodov v glavnem mestu v preprečitev in izogib vsem zaostritvam in potencialni škodi.«[12]

Država je zaradi »sobotnih shodov« sprejela izjemno ostre varnostne ukrepe: Alžir je varovalo kar 30.000 policistov. Sicer pa sta policija in žandarmerija zaradi poprejšnjih nemirov že imeli veliko izkušenj, kako ohranjati red in varnost. Nemiri, ki so pretresali državni vsakdan, so ju soočili s tisočimi mladih, ki so šli na ulice, zažigali avtomobilske gume, blokirali ceste, podirali daljnovode in razbijali

---

9 V CNCD-ju so bile sprva tudi tri politične stranke, vendar se je CNCD razcepila 22. februarja.

10 Sklep, ki ga je 18. 6. 2001 sprejel vladni svet, da se v glavnem mestu prepove protestne shode, je trajal vse do pohoda članov Arouch, civilne organizacije, ki je nastala po dogodkih črne pomladi v Kabyliji leta 2001.

11 Izredno stanje, ki so ga v Alžiriji razglasili leta 1992, so uradno prekinili v četrtek, 24. 2. 2011.

12 Ob koncu izredne seje o vojni v Iraku je predsednik parlamenta izjavil: »Shodi bodo dovoljeni v 47 *wilayih* z izjemo glavnega mesta, kjer bodo dovoljena le zbiranja.« O tem je 26. 3. 2003 poročala *Liberté*.

nadzorne kamere. Policija in žandarmerija sta imeli navodilo, da se streljanju izogneta, zaradi česar sta bila zatiranje upora in varovanje reda in miru, drugače od prejšnjih, tragičnih trenutkov alžirske zgodovine, bolj »profesionalna«.[13] Varovanje je obenem potekalo brez pomoči francoskega znanja in izkušenj, ki ju je, na primer, tunizijskemu predsedniku Ben Aliju ponudila francoska ministrica [Michèle Alliot-Marie], in to v trenutku, ko je veliki izbruh pričel načenjati trdno vzpostavljene sisteme, ki so znotraj Unije za Sredozemlje imeli dober ugled in privilegirano mesto. To je tista francoska dramatična urnost, ki smo ji bili lahko priča leta 2016 v času protestov proti »Zakonu El Khomri« in nazadnje pri mobilizaciji »rumenih jopičev«.

Vlada je upornikom z začetka januarja, ki so zaradi socialne bede, težkega življenja in marginalizacije določenih družbenih slojev vzklikali besede »zaposlitev«, »bivališče« in »socialna pravičnost«, odgovorila tako, da je v enem mesecu sprostila 20 milijard dolarjev za zaposlovanje mladih.[14] A ti ukrepi so francoski imperij samo ujezili, medijski delirij pa je odtlej postal vsesplošen.

Novembra 2011 sem se v New Delhiju udeležila konference v okviru arabskoazijskega prijateljstva.[15] Spregovorila sem o »alžirski arabski pomladi«, ki se še ni zgodila. Svoj prispevek sem začela s pregledom medijskega poročanja, ki nam je bilo na voljo. Poročanje je kazalo veliko nepotrpežljivosti in popolno novinarsko nerazumevanje. Ustvarjalci mnenj niso mogli razumeti, zakaj se »alžirska civilna družba« ni bila sposobna organizirati prek družbenih omrežij, kot se je to zgodilo v Tuniziji in Egiptu. Kaj se dogaja v Alžiriji? Ali nimate interneta? Ne poznate Facebooka?

Treba je priznati, da so slogani, ki so jih v Alžiriji neposredno prevzeli od »arabske pomladi«, na Alžirce le malo vplivali, in to kljub medijskemu direndaju. Njihova udeležba na shodih je bila zelo šibka, daleč od mobilizacije ljudi v Tuniziji ali Kairu. Gibanje je po nekaj poskusih shodov v Alžiru hitro zvodenelo. Nacionalna koordinacija se ni izkazala kot verodostojen politični dejavnik, dinamika protestov pa je bila kratke sape.

---

13 V času štiridnevnih nemirov sta umrli dve osebi, okoli 400 pa je bilo ranjenih, od tega 300 policistov.

14 Ukrepe so sprejeli na ministrskih svetih 3. in 22. 2. 2001.

15 Konferenco so organizirali Svetovni forum za alternative (FMA), Organizacija za solidarnost med indijskimi ljudstvi (AIPSO) in Action Aid India, in sicer v okviru arabsko-azijskega prijateljstva.

In kaj poreči o »ekspertih«? O tistih, ki so od leta 2009 sprejemali ukrepe »ekonomskega patriotizma« kot načina »kupovanja socialnega miru«? O tistih, ki so branili interese tujih bank, multinacionalk, zastopnikov avtomobilskih znamk, zavarovalnic, uvoznikov in celo dela Alžirskega združenja delodajalcev? In nadalje o tistih, ki so se zoperstavljali ukrepom »zaščite nacionalnega gospodarstva«? Prav oni so bili dnevno gosti medijev (Al Jazeere, France 24 in drugih), kjer so razlagali, zakaj »ljudstvo zahteva padec sistema« in »pika« in zakaj mu ni uspelo, da bi Alžirija »kaj imela« od »arabskih pomladi«. Ti medijsko izpostavljeni posamezniki so si na tujih kanalih kar sledili, bodisi da bi obljubljali skorajšnji prihod »arabske pomladi«, bodisi da bi negodovali zaradi pasivnosti ljudstva, ki nikakor ne zna zgrabiti priložnosti, da bi spremenilo sistem.

Analitiki so sklepali, da je nezmožnost opozicije, da bi se združila in združevala, lahko le posledica njene nezrelosti, a tudi travm, ki so po oktobru 1988 in črnem desetletju ljudi enostavno izčrpale. Torej ljudi, ki so »sobotne shode« povsem glasno imeli za nadzorovane akcije, saj so bili prepričani, da je vsesplošna mobilizacija združila elite.

A te elite so bile v resnici zamaskirani skavti, ki so bili zadolženi, da ultraliberalno ofenzivo proti državam, ki so nastale na nacionalnih revolucijah, ideološko preoblikujejo. Njihov napad pa ne bi bil mogoč brez pomoči islamistov. Te, že dolgo časa infiltrirane politično-verske skupine nasprotujejo vsakršni nacionalni suverenosti. Njihov projekt je omejen na t.i. ekonomijo bazarja in udejanjenje stroge uniformiranosti misli in kulture.[16]

Od leta 1964, zgolj dve leti po neodvisnosti, se je tisto, kar je bilo sprva tradicionalni verski upor, katerega nosilec je bilo majhno Združenje Al-Qiyyam in vrednote, najprej spremenilo v razkrinkanje obstoječe moči, dokler se ni na koncu, ob izteku šestdesetih in na začetku sedemdesetih let, prelevilo v neposredno opozicijo politiki predsednika Boumediena. Izjave šejka Sahnouna in vse bolj strupene pridige niso več skrivale sovraštva do agrarne revolucije. Res je, da je napredna smer politike šestdesetih in sedemdesetih let na koncu prebudila povsem pričakovano sovražnost konservativnih krogov, ki sta jih napajala s strani Savdske Arabije podprti vahabizem in politični islam muslimanskih bratov. Boumedienova izjava, da »nočemo v raj s praznimi želodci«, je na konferenci islamskih držav v Lahoreju leta 1974, nekaj

16 Aliju Belhadji, številki dve nekdanje Islamske fronte odrešitve (FIS), je uspelo, da ga v Bab El Ouedu v Alžiru niso linčali. Po pričevanjih naj bi se infiltriral med protestnike, a so ga ti kmalu opazili in potegnili na stran. Svoje preživetje dolguje policiji.

mesecev po srečanju neuvrščenih v Alžiru, povzročila pravi škandal in jezo reakcionarnih režimov. Treba je bilo počakati do leta 1979,[17] ko so Rdeči Kmeri vstopili v Kabul, da bi se socialistična opcija znova in toliko ostreje izpostavila. Na začetku osemdesetih let se je potrdila skupaj s politiko odprtih vrat ali tako imenovanem *infitah*.[18] Skratka, tisto, kar je bilo sprva tradicionalni verski upor, se je v nekaj letih spremenilo v Oboroženo islamsko gibanje (MIA, Mouvement Islamique Armée, tudi Mednarodna islamska legija).[19] Terorizem je leta 1982 storil prvi korak. Parlament je dve leti pozneje, 9. 6. 1984, izhajajoč iz šeriatskega prava in pravil, ki narekujejo družinska razmerja, izvolil Družinski kod. Država je pokleknila pod pritiski islamistov in konservativcev. Usoda alžirskih žensk je bila zapečatena: »Njihova usoda je zapisana v koranu in suni.« Alžirija se je manj kot desetletje pozneje islamskemu terorizmu uprla in ga premagala, in to v času osamitve zaradi mednarodnega embarga.

Alžirska družba je zelo boleče preizkušala naravo in oblike tega politično-verskega pojava. Sledila je svojemu razvoju in utrpela zlasti njegovo neznansko nasilje, ki jo je kot nacionalno državo skoraj uničilo.[20] Četudi se Alžirija lahko pohvali s tem, da je veliko dosegla in da je postavila močno osnovo socialnemu in gospodarskemu razvoju, pa nikakor ne moremo odmisliti kulturne razsežnosti njene družbe, ki je postala poligon političnih bojev ne glede na to, da je bila potisnjena v ozadje.

Državljani so bili povsod po državi – upoštevajoč tako poslabšanje ekonomskega stanja kot geopolitični kontekst in oslabitev socialne povezanosti – v primežu političnih manevrov. Nemočni smo opazovali ponovno zaostritev nasilja, naraščanje števila mrtvih in ranjenih ter uničevanje na različnih koncih države. Zadnji spopadi, do katerih je prišlo v Ghardaïji, so mobilizirali 10.000 policistov.[21]

---

17 Leto 1979 je pomembno zaradi politično-verskega toka. Nastop islamske revolucije v Iranu in podpis sporazuma v Camp Davidu sta spodbudila napetosti, ki so islamsko-političnemu diskurzu omogočile mobilizacijo in samopromocijo.

18 Do ponovnega premisleka državne razvojne strategije je prišlo v času Chadlija Bendjedida.

19 Gibanje MIA je leta 1982 ustanovil Mustafa Bouyali; predstavlja matrico skupin, kot sta Islamska vojska odrešitve (AIS) in Oborožena islamska skupina Alžirije (GIA).

20 Gl. Rédha Malek, »Le terrorisme islamiste en Algérie, une expérience cruciale à méditer«, dostopno na: https://algeria-watch.org/?p=54961. Prispevek s Konference o terorizmu v Alžiriji (26.–28. 10. 2002).

21 *Wilaya* v Ghardaïji je spopade doživela leta 1985, 1991, 2004, 2008, 2009 in 2013. Šlo je za spopade med skupnostma Chaamba in Mozabiti. Zadnji spopadi so se zgodili leta 2014, prvi pa že 1984.

Posnetki izjemnega nasilja, ubojev, linčev in uničevanja so preplavili internet. Videli smo moške, ki so se družno spravili na pokopališče, skrunili grobove, razmetavali kosti pokojnih, grabili kamenje in uničevali več stoletij star mavzolej – mavzolej v Ammi Moussa, ki je na seznamu svetovne dediščine. Do drugih spopadov je prišlo v regijah, kot je Kabylija, pa v okrožju Touggourt in celo na skrajnem jugu države, v Bordj Badji Mokhtarju, kjer je leta 2013 prišlo do oboroženega spopada, ki je bil sicer neposredna posledica vojne v Maliju, med Tuaregi plemena Idnan in Arabci plemena Barabiche.

Politične stranke so se kajpak hitro oglasile, da bi Alžirce opozorile na nevarnosti, ki prežijo na njihovo državo. Razen dobronamernih izjav v smislu »vsi smo bratje« in »treba je zaustaviti *fitno*« v resnici nismo našli niti ene politične pozicije, ki bi bila naklonjena »pripravljenosti misliti«. Veliko ljudi govori o nujnosti spremembe, a katere spremembe natanko? Spremembe brez alternative in suverenosti? Spremembe, ki se zadovolji s tem, da »mednarodni skupnosti« kaže obraz pridnega učenca, ki je usvojil lekcije demokracije in sprejel cilje novega tisočletja?

To novo, boleče in zapleteno realnost zaznamujejo nestalni pomeni in lažne poenostavitve v procesiranju informacij in upravljanju krize, ki samo še poglabljajo grenko spoznanje zatona nacionalne identitete, ki je nastala novembra 1954. Zatona, ki je zdaj vseskozi v korist regionalnim, verskim in etnično-verskim identitetam.

Zdi se, da je prihodnost v tem, da se Alžirija odloči za tisto, kar ji bo omogočilo, da definira, kar nam je skupno z drugimi in kar je naša zgodovinska in kulturna dediščina v civilizacijskem okviru, ki mu pripadamo. Mohamed Boukhobza je zapisal: »[Odločitve] slonijo tudi na preteklih obdobjih, ki so oblikovala dolgo zgodovino družbe, in v poziciji, ki jo moramo definirati glede izobraževanja in verske kulture. In nazadnje slonijo tudi na nacionalni kulturni produkciji, ki bi lahko postopoma prevzela hegemonično mesto, ki ga danes zasedajo tuje kulture, bodisi zahodne ali ne. Nacionalna identiteta se gradi z mnogo truda in metodično na osnovi dobro zamišljenega družbenega projekta. Identiteta se vzdržuje in bogati. Njena vzpostavitev in obogatitev zahtevata čas in sredstva. Še zdaleč ni plod enostavnega političnega prizadevanja, nabora tekstov ali obstoja zapletene birokracije.«

Na žalost mislim, da nisem poudarila, da je javna oblast s prstom kazala na slabe socialne in ekonomske dejavnike, ki so zlagoma načenjali družbeno tkivo. Mislim, da nisem prebrala niti ene izjave, ki bi podvomila o vodilnih gospodarskih vajetih kanibalističnih podjetniških kast. Prav tako mislim, da javna oblast ni prepoznala, da so še vedno aktualne direktive Mednarodnega denarnega sklada in Svetovne banke iz osemdesetih let odgovorne za umik države iz celotnih sektorjev

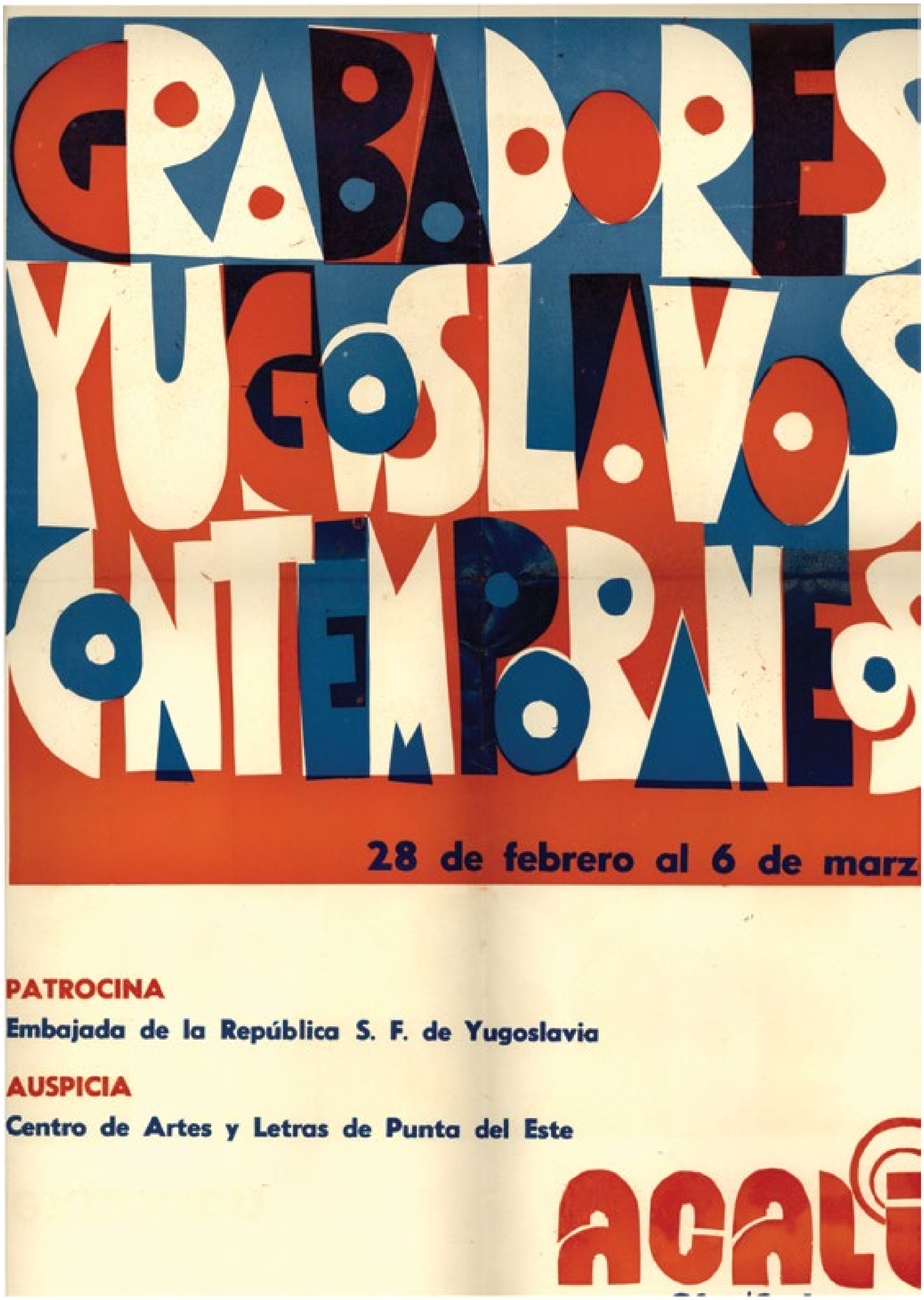
in uničenje solidarnostnih razvojnih projektov ter da še danes prispevajo k izčrpavanju nacionalne države. Mislim, da se javna oblast ni dovolj strogo odzvala na slogane takfirijev, ki so upravičevali poboj ibaditov. Na žalost se zadovolji s tem, da pošlje »gasilce« pogasit ogenj, ne da bi napadla žarišča in sprožilce teh eksplozij. Spodletelost rešitev kaže, da rešitve ne odgovarjajo realnim problemom niti njihovi globoki nevarnosti. In kar je še slabše, aretacije in pogoji pridržanja separatističnih militantnežev, o katerih so poročali tiskani mediji, potrjujejo slabo spopadanje s krizo, s čimer pripravljajo teren tujim vmešavanjem.

Alžirija bo nedvomno prestala še druga obdobja sprememb, in kot država in kot družba. Kljub temu bo hiter izhod iz političnih, ekonomskih, kulturnih in identitetnih kriz v večji meri odvisen od preudarnosti alžirskih elit. Veliko novih poti je treba še ubrati, da bi se začeli zavedati različnih vidikov naše bližnje in daljne zgodovine in da bi ovrednotili vse potenciale družbe. V tem oziru je zelo pomembno delo Mahmuda Mamdanija o rasi in etničnosti v afriškem kontekstu. Ljudstva dolge žalosti,* če si izposodimo izraz Mostefaja Lacherafa, je cenzus kolonialne dobe delil na dve veliki kategoriji: na rase in na plemena. To je bila kolonialna nadvlada. Če želimo zapustiti to fragmentacijo, bo treba diskurz o političnih pravicah ločiti od diskurza zgodovinskih in kulturnih izvorov. Pravi izziv je potemtakem, kako ustvariti eno samo politično skupnost in eno obliko državljanstva na podlagi različnih identitet in različnih kulturnih in zgodovinskih skupin. To bo pomemben korak v dekolonizaciji zgodovine in vednosti.

iz francoščine prevedel Marko Jenko

Samia Zennadi je levičarska ekofeministka in založnica iz Alžirije; po izobrazbi je arheologinja.

* *Op. prev.: Gre za sklic na Lacherafovo pesem »Pays de longue peine« (Dežela dolge bolečine), ki jo je napisal v zaporu v Fresnesu.*



Plakat za potujočo razstavo *Grabados yugoslavos contemporaneos* v Urugvaju leta 1976

Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih

Teja Merhar

> »Čeprav je mednarodno sodelovanje na področju izobraževanja in kulture posebna in specifična sfera v mednarodnih odnosih, je njihov sestavni del in sestavni del celotne politike neke države. V sodobnem svetu se je to sodelovanje razvilo do neslutenih razsežnosti in vanj so vključene tako rekoč vse države. S tem je dobilo nove dimenzije, nov značaj in vlogo – postalo je instrument boljšega sporazumevanja med narodi, instrument njihovega medsebojnega spoznavanja in zbliževanja, s tem pa tudi zelo pomemben faktor v vzpostavljanju boljših odnosov med narodi. V skladu s svojo politiko odpiranja proti vsem deželam sveta se je naša država aktivno vključila v svetovne kulturne tokove, tako da naše odnose na tem področju označuje velika regionalna razvejanost, bogastvo in raznolikost oblik ter široki diapazon, ki zaobsega vse vidike te dejavnosti.«[1]

Uvodni odstavek letnega programa Zvezne komisije za kulturne stike s tujino[2] iz leta 1968 jasno kaže vlogo kulture in izobraževanja v okviru mednarodnega sodelovanja Jugoslavije[3] z državami sveta, ki danes, vsaj na področju kulturne izmenjave, ni sistematično raziskano. Tudi to besedilo ni sistematična raziskava, predvsem zaradi obsega arhivskega gradiva in podatkov, ki so večinoma

1 Arhiv MG (Moderna galerija, Ljubljana, Dokumentacija-arhiv): Program rada za 1969. godinu, Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, december 1968. [Tipkopis.] Besedilo je v srbohrvaščini.

2 Komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Beograd in Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Beograd se prevajata tudi kot Komisija za kulturne stike z inozemstvom, Beograd in Zvezna komisija za kulturne stike z inozemstvom, Beograd.

3 Do 7. aprila 1963 uradno Federativna ljudska republika Jugoslavija (FLRJ), po tem datumu pa Socialistična federativna republika Jugoslavija (SFRJ).

zelo suhoparni in redko vsebinski. Raziskava je časovno omejena na šestdeseta in sedemdeseta leta dvajsetega stoletja in na mednarodno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih.[4] Predvsem smo se usmerili na razstavno dejavnost, kar pa ne pomeni, da ni bilo mednarodnega sodelovanja na drugih področjih, kot so film, glasba, književnost, ples, folklora in podobno.

Mednarodna kulturna politika Jugoslavije se je krepila predvsem v okviru velikih bienalov in mednarodnih manifestacij, na katerih so jugoslovanski umetniki redno sodelovali in bili za svoje delo velikokrat nagrajeni (Beneški bienale,[5] documenta v Kasslu, Aleksandrijski bienale, Bienale v São Paulu in Mednarodni grafični bienale v Ljubljani).

V članku iz leta 1959, ki se nanaša na obdobje 1953–1959, preberemo: »v Tem času je bila naša likovna umetnost predstavljena na 62 mednarodnih razstavah v raznih mestih in državah po Evropi, Aziji, Afriki in Ameriki. V istem obdobju je bilo tudi 5 mednarodnih razstav uporabne umetnosti«.[6] To jasno nakazuje, da je imela Jugoslavija že v petdesetih letih dvajsetega stoletja vzpostavljen in delujoč sistem mednarodnega kulturnega sodelovanja.

Osnovni instrumenti regulacije tega mednarodnega bilateralnega sodelovanja Jugoslavije na področju kulture so bile **kulturne konvencije** in **programi kulturnega sodelovanja**, ki jih je pripravljala Komisija za kulturne stike s tujino v Beogradu. Kulturne konvencije so državam zavezankam zagotavljale formalnopravno podlago za širši razvoj na področju izobraževalnega in kulturnega sodelovanja, medtem ko so programi kulturnega sodelovanja zagotavljali delovne dokumente za spodbujanje posebnih ukrepov, ki sta jih državi morali medsebojno izvesti v določenem časovnem obdobju; običajno so jih države podpisovale za obdobje enega ali dveh let.[7]

---

4 Najnovejša študija o gibanju: Tvrtko Jakovina, *Treća strana hladnog rata* ([Zaprešić]: Fraktura, 2011).

5 Za poglobljeno kronološko študijo jugoslovanskega sodelovanja na Beneškem bienalu s pomembnejšo literaturo glej: Ana Bogdanović, »The Yugoslavia Pavilion: Two Modern Projects and an Ongoing History«, v: *United Dead Nations. Ivan Grubanov*, Dragan Jelenković (ur.), (Belgrade: The Museum of Contemporary Art, 2015), str. 84–101.

6 Radivoje Jovanović, »Naša likovna umetnost u očima sveta«, *Narodna armija* (Beograd) 27. 11. 1959. Prireditelja razstav sta bila Komisija za kulturne stike s tujino, Beograd in Zveza likovnih umetnikov Jugoslavije. V članku je tudi podatek, da prireditelja razstav nista hranila dokumentacije o razstavah.

7 AJ (Arhiv Jugoslavije, Beograd) – 319 – 49 – 65: Analiza kulturnih odnosa Jugoslavije sa

Jugoslavija je imela 1968 leta zaključene kulturne konvencije s 64 državami in podpisane dvoletne kulturne programe z 21 državami, in sicer z osmimi socialističnimi državami (Bolgarijo, Češkoslovaško, Madžarsko, Nemško demokratično republiko, Poljsko, Romunijo in Sovjetsko zvezo)[8], osmimi zahodnoevropskimi državami (Belgijo, Francijo, Grčijo, Nizozemsko, Italijo, Norveško, Turčijo, Veliko Britanijo) in s petimi afriško-azijskimi državami (Indijo, Kongom-Brazzavillom, Sudanom, Tunisom, Združeno arabsko republiko).[9]

Z Zakonom o zveznih upravnih organih, zveznih svetih in zveznih organizacijah je bil maja 1967 ukinjen Zvezni sekretariat za izobraževanje in kulturo (SIV) kot zvezni upravni organ, ki je vodil vprašanja izobraževanja, kulture in umetnosti.[10] Ta je imel kompetence tudi za mednarodno sodelovanje na področju izobraževanja in kulture, v okviru katerega je delovala tudi Komisija za kulturne stike s tujino, Beograd. Po maju 1967 je Komisija za kulturne stike s tujino postala samostojna zvezna organizacija. Preimenovala se je v Zvezno komisijo za kulturne stike s tujino in prevzela zadeve v interesu federacije na področju mednarodnega izobraževanja in kulture.[11] Pred tem je komisija je že od leta 1961 zaradi politike decentralizacije jugoslovanske federacije opuščala centralistično-upravno vodenje sodelovanja s tujino, zato so glavne operativne naloge s področja izobraževanja in kulture prevzeli republiški organi.[12]

---

inostranstvom i naredni zadaci, Beograd: oktober, 1968. [Tipkopis.]. Jugoslavija je z državami sveta sodelovala tudi brez kulturnih sporazumov in programov.

8 Prav tam. Navedenih je le sedem držav.

9 Prav tam. Države so razvrščene tako, kot so zapisane v originalnem dokumentu.

10 http://www.arhivyu.gov.rs/active/sr-latin/home/glavna_navigacija/koriscenje_gradje/pretrazite_baze_podataka/opsti_podaci_o_fondovima_u_bazi_inventar/detalji_fonda/_params/item_id/677181.html, obiskano: 29. 9. 2018.

11 AJ – 319 – 48 – 64: Informacija o medjunarodnoj saradnji, Beograd, maj 1968.

12 AJ – 319 – 49 – 65: Decentralizacija kulturne saradnje sa inostranstvom, oktober 1967. – Republiške komisije za kulturne stike s tujino so se leta 1967 ustanovile v SR Sloveniji, SR Makedoniji in SR Črni gori. SR Srbija je ustanovila pododbor za kulturne stike s tujino v okviru Komisije za mednarodne odnose Zveznega izvršnega sveta. SR Hrvaška in SR Bosna in Hercegovina sta svoji komisiji ustanovili pozneje. Republiške komisije so svoje predloge za večje in pomembnejše mednarodne predstavitve jugoslovanskih umetnikov v tujini poslale Zvezni komisiji za kulturne stike s tujino, ta pa jih je nato praviloma zapisala v programe kulturnega sodelovanja z drugimi državami. Odbor zvezne komisije za likovne umetnosti je izbral razstavo ter s tem komisarja ali nosilno galerijo, ki je razstavo izvedla in ki v izbor ni smela posegati.

Po ustanovitvi republiških komisij za kulturne stike s tujino in ustanovitvi Zvezne komisije za kulturne stike s tujino posamezne republike niso več prejemale posebnih finančnih sredstev za mednarodno sodelovanje, ampak so morale to dejavnost vplesti v svoj sistem financiranja kulturnih programov.[13] Zvezna komisija za kulturne stike s tujino je od tedaj opravljala naloge, povezane z usklajevanjem dejavnosti republiških organov in organizacij na področju izobraževalno-kulturnega sodelovanja s tujino, predlagala pobude in ukrepe za spodbujanje izobraževalno-kulturnih sodelovanj s tujino, izvajala dejavnosti, povezane z organizacijo in pomočjo kulturnih akcij v tujini, ki so bile obče jugoslovanskega značaja, podpisovala splošne programe kulturno-izobraževalnega sodelovanja s posameznimi državami, podpisovala programe kulturnega sodelovanja in ostale sporazume sodelovanja Jugoslavije z državami na področjih, za katere je imela pristojnosti.[14]

Po tej spremembi financiranja se je Zvezna komisija za kulturne stike s tujino soočala z resno težavo, ko za sklenitev novih kulturnih programov od republiških komisij ni dobivala predlogov, ki so bili podlaga za pripravo kulturnih programov; razloga sta bila pomanjkanje denarja in pomanjkanje interesa za sodelovanje.[15] Že leta 1967 je Zvezna komisija za kulturne stike s tujino zapisala, da za sodelovanje z državami v razvoju niso zainteresirane institucije in organizacije, ki delujejo na področju izobraževanja in kulture.[16] Zato sta Zvezna skupščina in Zvezni izvršni svet pripravila nova načela financiranja kulturnega sodelovanja z državami v razvoju; zdaj se je iz proračuna federacije financiralo izključno sodelovanje z državami v razvoju.[17]

Zvezna komisija za kulturne stike s tujino je imela posebno strokovno telo, Odbor za likovne umetnosti, ki ji je s svojimi predlogi in strokovnimi mnenji pomagal pri utrjevanju in vodenju politike s tujino na področju likovnih umetnosti in muzejskega gradiva. Odbor so sestavljali izbrani predstavniki republiških komisij za kulturne stike s tujino, strokovnjaki iz različnih zvez in združenj, npr. v letu 1969 so v odbor svoje predstavnike delegirali republiške komisije za kulturne stike s tujino, Zveza likovnih umetnikov Jugoslavije, Zveza likovnih umetnikov uporabne

---

13 Prav tam.

14 Glej op. 1.

15 AJ – 319 – 49 – 65: Informacija o pripremanju jugoslovanskih nacrta programa kulture saradnje, 1968.

16 Glej op. 12.

17 Glej op. 11.

umetnosti Jugoslavije, Združenje kritikov Jugoslavije in republiška združenja likovnih umetnikov.[18]

Prva *Analiza kulturnih mednarodnih odnosov Jugoslavije*, ki je pregledno začrtala dotedanje mednarodne odnose SFRJ z državami sveta in prikazala smernice za nadaljnje delovanje, je bila pripravljena leta 1968, pripravila jo je Zvezna komisija za kulturne stike s tujino. Gre za osrednji dokument, ki je v kasnejših letih služil za osnovo pri pripravljanju mednarodnih sporazumov. V njem so zapisali, da se je mednarodno sodelovanje na področju kulture in izmenjav razstav Jugoslavije do šestdesetih let izvajalo izključno preko državnih organov in mednarodnih dogovorov, po letu 1960 pa so se začeli razvijati neposredni stiki in sodelovanje med muzeji, galerijami in drugimi institucijami.[19] Vendar je treba opozoriti, da je Moderna galerija v Ljubljani brez asistence in vednosti Komisije za kulturne stike s tujino že v petdesetih letih organizirala razstave v tujini in tuje razstave v domovini ter sama poskrbela tudi za finančno plat te dejavnosti.[20] Komisija za kulturne stike s tujino je zahtevala le to, da so ji prireditelji razstav v tujini javili tiste razstave, ki so se organizirale preko ambasad ali kjer so se angažirali tuji organi, sicer pa so lahko ljudske republike samostojno sklepale dogovore o neposrednih izmenjavah razstav.[21]

V mednarodnih odnosih so imela pomembno vlogo jugoslovanska veleposlaništva v tujini ter Organizacija združenih narodov za izobraževanje, znanost in kulturo (Unesco). Konec šestdesetih let je mednarodno kulturno sodelovanje kljub povišanju sklada za sodelovanje z državami v razvoju, zaostajalo za političnimi odnosi.[22] Ključne ovire v sodelovanju z državami v razvoju so bile visoka stopnja nerazvitosti, nepismenost in nestabilnost mladih držav, ki so se soočale s posledicami kolonializma.[23]

---

18 Arhiv MG: dopis Savezne komisije za kulturne veze sa inostranstvom, dne: 13. 2. 1969. Vabilo na 1. sejo Odbora za likovne umetnosti. Glej prilogo: Material za sejo.

19 Glej op. 7.

20 Arhiv MG: Odnosi Komisije za stike z inozemstvom v Beogradu do Moderne galerije v Ljubljani, dne: 21. 4. 1955, podpisan K. Dobida. – Zapisano je, da Moderna galerija od Komisije za kulturne stike s tujino ni prejela še nobene finančne pomoči.

21 Arhiv MG: Zapisnik seje Galerijskega sveta za Narodno in Moderno galerijo v Ljubljani, dne: 1. 6. 1955. – Pojasnilo tovariša Iva Frola, načelnika Komisije za kulturne stike s tujino v Beogradu.

22 AJ – 319 – 49 – 65: Izveštaj savezne komisije za kulturne veze sa inostranstvom za 1967. godinu, Beograd, maj 1968. [Tipkopis.]

23 »Nepismenost«, v: *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*, Vol. 5 (Zagreb,



MI U SVIJETU – SVIJET O NAMA

Otkriće jugo-plakata

Izložba »100 plakata iz Jugoslavije« na putu po svijetu pobuđuje veliko zanimanje i postiže brojna priznanja

Niz plakata Ivana Picelja, jednoga od osnivača grupe »Exat 51« i pokretača Novih tendencija i stalnog suradnika Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu

Kad bismo, ukratko, htjeli odrediti i objasniti uspjeh suvremenog plakata, što istodobno znači i afirmaciju grafičkoga dizajna, onda prije svega treba upozoriti na nova tehnička sredstva i mogućnosti kojima se odgajao onaj osobiti senzibilitet, po kojemu je suvremeni grafički dizajn dosegao vidljive umjetničke rezultate. Jer kad kažemo uspjeh plakata, onda pomišljamo na njegov umjetnički uspjeh, pa i šire, na stvarnost suvremene vizualne kulture i one njezine predstavnike za koje bez ikakve ograde danas kažemo da su umjetnici.

U tom je smislu poljski ili švicarski plakat pojam što ima svoju težinu u cijelome svijetu. Mnogi autori u tim zemljama sretno spajaju namjenu (poruku) s likovnim (vizualnim) rješenjem u novu estetsku vrijednost, koju je moguće vrednovati i po vizualnome i po ideji: takav plakat sadrži točno određenu obavijesnu nakanu u nedjeljivoj cjelini s ikoničkom realizacijom.

Nakon lanjske izložbe »100 plakata iz Jugoslavije«, u rujnu, u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti, otvorena je mogućnost da se kritički ukaže na pojavu još jedne sredine u kojoj se njeguje vrstan plakat, kadar da izdrži najstrože vrednosne kriterije. Predstavljeni su Mihajlo Arsovski, Zlatko Bourek, Jože Brumen, Boris Bućan, Josip Bukal, Majda Dobravec, Juraj Dobrović, Iskra Design, Marijan Jevšovar, Oskar Kogoj, Gregor Košak, Tomaž Kržišnik, Dalibor Martinis, Slobodan Mašić, Branko Miljuš, Nenad Novakov, Aleksandar Pajvančić, Zoran Pavlović, Danica Petrović, Ivan Picelj, Savo Simončić, Judita Skalar, Peter Skalar, Aleksandar Srnec, Janez Suhadolc, Matjaž Vipotnik, Milan Vulpe i Gorki Žuvela.

Ta je jugoslavenska izložba iz Zagreba potom krenula na put po svijetu. Zanimanje je veliko. Trenutno je u Tunisu, gdje se produžuje, jer je izražena želja da se postava prenese i u Bizertu. Iz Bizerte izložba ide u Maroko i Alžir. Zahtjev je došao i iz Švedske.

Nagrada u oštroj konkurenciji

Marijan Susovski, komesar izložbe »100 YU«, kako se uobičajilo govoriti o toj našoj izložbi, kaže da je prijem svugdje izvanredan. Alžirce, na primjer, osobno zanima naša serigrafija — redovito se zapaža izvedba Brane Horvata iz Zagreba — dok se općenito primjećuje da već i drugi priznaju specifičnosti unutar jugoslavenskoga plakata. Više je puta dano priznanje Borisu Bućanu za plakate iz mape »Razvoj naučne misli«, kojih na izložbi ima šest. Mapa inače sadrži 17 plakata.

Spomenimo ovom prilikom još jedno vrijedno priznanje. Premda je »Zlatna medalja« općine Varese formalno pripala Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, budući da je riječ o jednoj izložbi plakata kojom se u Vareseu htjelo pokazati nastojanje muzejsko-galerijskih ustanova na propagandi svojih priredaba, nagrada odaje priznanje i našim umjetnicima, koji su te naručene plakate ostvarili. Galerija suvremene umjetnosti bila je zastupljena s pet plakata Mihajla Arsovskoga i Ivana Picelja, a njima su se najavljivale izložbe »100 plakata iz Jugoslavije«, »Mogućnosti za 72«, »Žena«, »Prvi sajam naučne fantastike« i »Tornquist«, održane u 1972. godini u spomenutoj galeriji.

Ta nagrada za najbolju grupu plakata, u oštroj međunarodnoj konkurenciji, nije slučajnost — iza nas su ostale i švicarske i poljske ustanove — nego rezultat povoljne klime u kojoj se u nas razvila umjetnost svjetskog ugleda.

JOSIP SKUNCA

Članek v časopisu *Vjesnik* (Zagreb) 17. 11. 1973

AFRIKA

Mednarodno sodelovanje Jugoslavije z afriškimi državami je temeljilo predvsem na izobraževanju; po nekaterih podatkih je na Univerzi v Beogradu študiralo okoli 40.000 afriških študentov.[24] Med prvimi stiki med Jugoslavijo in Afriko omenimo potujočo jugoslovansko razstavo *Exhibition of Yugoslav Graphic Art*, ki je bila leta 1958 v Cape Townu v Južni Afriki.[25] Do leta 1961 je imela Jugoslavija na afriškem kontinentu sklenjeni dve kulturni konvenciji, z Združeno arabsko republiko (1958) in s Sudanom (1959). Na začetku šestdesetih let je podpisala kulturne konvencije z Gano, Gvinejo (obe 1961), Tunizijo, Kamerunom (oba 1962), Etiopijo, Malijem, Dahomejem, Senegalom (vse 1963) in z Nigerijo, Kongom-Brazzavillom in Alžirijo (vse leta 1964).[26] Te sporazume moramo povezati s političnimi dogodki, predvsem z obiskom Tita v Afriki in njegovo politiko neuvrščenosti.[27] Po

---

1979), str. 719–720. Po statistiki Unesca iz leta 1974 je bilo na svetu okoli 630 milijonov nepismenih, od tega v Aziji (brez Kitajske) okoli 410 milijonov, v Afriki (brez Madagaskarja, Libije in Mauritiusa) okoli 140 milijonov, v Južni Ameriki 33 milijonov in v Evropi okoli 20 milijonov nepismenih. Kljub temu da je bilo največje število nepismenih v Aziji, je bil delež nepismenega prebivalstva največji v Afriki (od 75 % do 100 %). V Jugoslaviji je bila leta 1971 nepismenost najnižja v Sloveniji (1,2 % ali 18.000 prebivalcev od desetega leta starosti naprej) in najvišja v Bosni in Hercegovini (23,2 % ali 672.000 prebivalcev od 10 leta starosti naprej); skupno je imela Jugoslavija 15,1 % nepismenosti.

24 Ana Sladojević, *Slike o Africi / Images of Afrika* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2015), str. 18.

25 »Naša grafika v Južni Afriki«, *Slovenski poročevalec* (Ljubljana) 29. 6. 1958, št. 151. – Razstavni katalog. Razstavljavci: Kosta Angeli Radovani, Janez Bernik, Stojan Ćelić, Riko Debenjak, Zdenko Gradiš, Božidar Jakac, Boško Karanović, Miha Maleš, Ljubodrag Marinković, Edo Murtić, Milivoje Nikolajević, Ankica Oprešnik, Slobodan Pejović, Ordan Petlevski, Vladimir Pintarić, Marjan Pogačnik, Zlatko Prica, Boža Prodanović, Josip Restek, Zlato Slevec, Menče Spirovska, Vilim Svečnjak, Vojislav Todorić, Marijan Tršar, Karel Zelenko. 92 grafik.

26 Glej op. 7.

27 Od 28. februarja do 22. aprila 1961 je predsednik FLRJ Tito skupaj s člani jugoslovanske delegacije z ladjo Galeb obiskal osem držav zahodne in vzhodne Afrike: Gano, Togo, Liberijo, Gvinejo, Mali, Maroko, Tunizijo in Združeno arabsko republiko.

mnenju Komisije za kulturne stike s tujino je imela Jugoslavija že leta 1965 dobre odnose z afriškimi državami in veliko podpisanih kulturnih sodelovanj.[28]

V elaboratu z naslovom *Kulturno sodelovanje SFR Jugoslavije z inostranstvom (ocene in predlogi naših diplomatsko-konzularnih predstavništev)*[29] so navedeni podrobnejši podatki o sodelovanju z afriškimi državami do leta 1968, ki so nam služili za osnovo pri nadaljnjem raziskovanju. (Od tu naprej ga v tekstu imenujemo skrajšano elaborat iz leta 1968.)

Za **Etiopijo** je v elaboratu iz leta 1968 podatek o gostovanju jugoslovanske razstave fresk v letu 1967. Gre za razstavo kopij fresk iz cerkve Bogorodice Ljeviške v Adis Abebi.[30] Pred tem sta imeli državi sklenjen program kulturnega sodelovanja že leta 1965.[31] Iz drugih virov imamo podatke, da je bila leta 1977 v Adis Abebi razstava jugoslovanskih fotografij, ki jo je odprl stalni sekretar etiopskega ministrstva za informacije. Na več kot sto razstavljenih predmetih so zajeli obdobje NOB, socialistično graditev in mednarodno dejavnost Jugoslavije, prikazanih pa je bilo tudi sedem jugoslovanskih igranih filmov.[32]

Za **Gano** je v elaboratu iz leta 1968 zapisano, da ni velikega posluha za mednarodno sodelovanje z Jugoslavijo. Kljub temu vemo, da sta državi leta 1960 podpisali sporazum za olajšanje mednarodne izmenjave izobraževalnega, znanstvenega in kulturnega vizualnega in avdio gradiva,[33] leto pozneje kulturno konvencijo[34] in leta 1970 program kulturnega sodelovanja.[35] V dopisu jugoslovanske ambasade o kulturnem sodelovanju med državama iz leta 1970 so zapisali, da je sodelovanje med državama zadnja štiri leta zaradi političnega stanja simbolično. Finančne težave so bile na obeh straneh, vendar je bilo kljub temu aktivno sodelovanje na

---

28 AJ – 318 – 225 – 321: Izveštaj za 1965. godinu i neka pitanja dalje orijentacije u radu Komisije za kulturne veze sa inostranstvom.

29 AJ – 319 – 49 – 65: Elaborat »Kulturna saradnja SFR Jugoslavije sa inostranstvom (ocene i predlozi naših diplomatsko-konzularnih predstavništava)«, maj 1968. Strogo zaupno.

30 Glej op. 18. Najdemo tudi podatek o gostujoči razstavi *Izložba savremenog etiopskog slikarstva* v Beogradu leta 1964 in predlog za razstavi v Etiopiji in Tuniziji. – Glej tudi: Arhiv MG: Razstave MG v tujini: São Paulo bienale, 1963/64, dopis, dne: 20. 8. 1964. Dopis govori o pripravah za razstavo jugoslovanskega sodobnega slikarstva.

31 Glej op. 28.

32 »Jugoslovanska razstava v Etiopiji«, *Delo* (Ljubljana) 8. 8. 1977, št. 181.

33 AJ – 318 – 217 – 309: Sporazum Izvršnom veču, dopis, dne: 26. 7. 1960.

34 Glej op. 7.

35 AJ – 319 – 57 – 73: Program o kulturni saradnji između SFRJ i Siera Leone i SFRJ i Republike Gane, 1970.

področju šolstva. Zapisan je tudi podatek, da je leta 1968 tu gostovalo kulturno--umetniško društvo Tanec.[36]

Z **Gvinejo** je Jugoslavija podpisala kulturno konvencijo že leta 1961.[37] V elaboratu iz leta 1968 je poudarjeno predvsem sodelovanje na področju filma in štipendij.

V elaboratu iz leta 1968 so za **Kenijo** zapisali, da je zelo revna država. Zato so predlagali, da bi se tja poslala jugoslovanska folklora. Kasneje, leta 1970 je bila v zaključevanju kulturna konvencija med državama, v kateri so predvideli razstavo z naslovom *Jugoslavija juče i danas* in festival jugoslovanskega filma.[38] Istega leta je bila v Nairobiju v Galeriji Watatu razstava grafičnih del slovenskih umetnikov, ki je bila del kulturno-posredovalnih akcij tamkajšnjega veleposlaništva. Na otvoritvi je bila tudi takratna direktorica Mestne galerije Ljubljana, Božena Plevnik. Jože Horvat-Jaki, Andrej Jemec, Metka Krašovec, Adriana Maraž in Kiar Meško so skupaj razstavili trideset grafik.[39] Leta 1974 je Jugoslavija želela pripraviti prvi kulturni program s Kenijo, česar ni bilo mogoče izvesti, ker pristojni organi vseh republik in pokrajin niso predložili predlogov, ki so bili osnova za pripravo programa.[40]

Že v letu 1968 je imela Jugoslavija sklenjen dvoletni program kulturnega sodelovanja s **Kongom-Brazzaville.**[41] Iz elaborata iz leta 1968 izvemo, da so tu po programu iz 1967–1968 predvajali jugoslovanske filme in realizirali fotografsko razstavo *Fotografije iz naše zemlje*.

Tudi za revno **Libijo** so v elaboratu iz leta 1968 predlagali, da se v državo pošlje jugoslovanska folklora. V načrtu programa kulturnega sodelovanja med državama za obdobje 1976–78, sta bili predvideni dve jugoslovanski razstavi v Libiji, in sicer *NOB u delima likovnih umetnika* in *Izložba jugoslovenske arhitekture i dizajna*. V programu je bilo predvideno tudi povabilo libijskih umetnikov v Jugoslavijo, med

---

36 AJ – 319 – 50 – 66: Izveštaj o kulturno-prosvetnoj saradnji sa Ganom, dopis, dne: 28. 5. 1970.

37 Glej op. 7.

38 AJ – 319 – 57 – 73: Zaključevanje i podpisovanje Konvencije sa Rep. Kenijom, dopis, 1970.

39 Peter Breščak, »Slovenci v galeriji Watatu«, *Delo* (Ljubljana) 10. 12. 1970, št. 334.

40 AJ – 320 – 46 – 69: dopis Zveznega zavoda za mednarodno znanstveno prosvetno-kulturno in tehnično sodelovanje, dne: 4. 11. 1974.

41 Glej op. 7. – AJ – 318 – 243 – 345: Kulturne saradnje izmedju SFRJ i Konga / Brazavil za 1966 i 1967. godinu.

drugim na Mednarodni grafični bienale v Ljubljano,[42] vendar libijski umetniki kljub povabilu na bienalu niso sodelovali.[43]

Kot izvemo iz elaborata iz leta 1968, je sodelovanje z Republiko **Mali** do leta 1968 temeljilo izključno na izmenjavi štipendij, kljub temu da sta državi že leta 1963 podpisali kulturno konvencijo.[44] Zanimiv je podatek, da je leta 1969 vlada Malija želela zaključiti program kulturno-izobraževalnega sodelovanja; v predlogu so bili med drugim predvideni tudi teden jugoslovanskega filma, manjša razstava in izmenjava kulturnih delavcev.[45] Kasneje sta bili v načrtu programa kulturno-izobraževalnega in tehničnega sodelovanja za obdobje 1978–79 predvideni razstava keramike iz Jugoslavije v Maliju in razstava keramike iz Malija v Jugoslaviji.[46]

Kulturno sodelovanje z **Marokom** je bilo v elaboratu iz leta 1968 ocenjeno kot popolnoma nerazvito; poudarili so, da se tu izvajajo francoski programi v okviru Goethe Instituta in francoski program Les Amis des Arts. Kljub slabi oceni sta državi že naslednje leto (1969) sklenili program izobraževalno-kulturnega sodelovanja za obdobje 1971–72; v programu je bilo predvideno, da bo jugoslovanska stran v Maroku organizirala razstavo *100 listova grafika* in razstavo jugoslovanskega plakata.[47] Prvo razstavo lahko povežemo z razstavo *NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije* iz leta 1975, ki je bila razstavljena v Gledališču Mohameda V. v Rabatu. Razstavljenih je bilo 45 slik in 35 grafik iz zbirke Galerije doma JNA v Beogradu.[48] Drugo povezujemo z razstavo *100 plakata iz Jugoslavije*, krajše *100 YU*, ki je bila septembra

42 AJ – 320 – 49 – 73: Libija - načrt programa kulturne saradnje 1976–1978. – V načrtu tudi povabilo libijskim umetnikom na likovno manifestacijo »Naiva 76« (Zagreb) in na likovni koloniji v Strumico in Prilep, oboje Makedonija.

43 Breda Škrjanec, *Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov* (Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 1993).

44 Glej op. 7.

45 Arhiv MG: dopis Savezne komisije za kulturne veze sa inostranstvom, dne: 25. 2. 1969 / XVII. zasedanje.

46 AJ – 320 – 62 – 89: Načrt programa kulturne, prosvetne i naučnotehničke saradnje SFRJ i Malija za 1978 i 1979.

47 AJ – 319 – 57 – 73: Program prosvetno-kulturne saradnje između Jugoslavije i Kraljevine Maroka za 1971 do 1972, dne: 5. 6. 1969. – Glej tudi: »Jugoslavenski filmovi i grafičari u Maroku«, *Vjesnik* (Zagreb) 26. 3. 1971. Članek govori o t.i. tednu kulture naroda Jugoslavije v Rabatu, kjer so bile predvidene projekcije filmov *Bitka na Neretvi* (1969), *Diverzanti* (1968), *Krvava bajka* (1969), *Tri sata za ljubav* (1968), *Pozdravi Marijo – Sedmina* (1969), *Imam 2 mame i 2 tate* (1968). V okviru te manifestacije je bila predvidena tudi potujoča razstava grafike 50 jugoslovanskih avtorjev v mesta Casablanca, Fez, Meknes, Marakeš in El Jadida.

48 »Velik uspeh naše razstave v Maroku«, *Delo* (Ljubljana) 12. 12. 1974, št. 288.

1972 premierno predstavljena v zagrebški Galeriji suvremene umjetnosti. Komisar razstave je bil Marijan Susovski. Razstavljali so Mihajlo Arsovski, Zlatko Bourek, Jože Brumen, Boris Bućan, Majda Dobravec, Juraj Dobrović, Iskra Design, Marijan Jevšovar, Oskar Kogoj, Gregor Košak, Tomaž Kržišnik, Dalibor Martinis, Slobodan Mašić, Branko Miljuš, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec, Janez Suhadolc, Matjaž Vipotnik in drugi. Razstava je bila najprej prenesena v Bizerte v Tuniziji. Predvidena sta bila tudi prenosa v Maroko in Alžirijo.[49] V načrtu kulturnega programa SFRJ z Marokom za leta 1976–1978 so zapisali, da je bila razstava zelo uspešna.[50]

Z **Nigerijo** je bilo zaradi državljanske vojne sodelovanje le v obliki štipendij. V elaboratu iz leta 1968 so navedli, da je jugoslovanska ambasada leta 1967 poskušala v Lagosu prirediti razstavo na recipročni osnovi, vendar ni bilo realizacije.

Tudi s **Somalijo** je bilo sodelovanje le preko izmenjav študentov.[51]

Za **Sudan** so v elaboratu iz leta 1968 poudarili razstavo fotografij o sodobni jugoslovanski arhitekturi, ki naj bi bila v Kartumu. Prvi kulturni program sta državi sklenili leta 1960; v njem so posebno poudarili gradnjo Doma kulture v Kartumu.[52] V *Analizi kulturnih odnosov Jugoslavije z inostranstvom* (1968) so poudarili, da državi izvajata dvoletni program kulturnega sodelovanja.[53] V Sudanu je bilo tudi veliko razstav in drugih kulturnih dogodkov, o katerih imamo zelo malo podatkov.[54]

Za **Tunizijo** so v elaboratu iz leta 1968 zapisali, da so do zdaj sodelovali le preko izmenjav študentov in filma in da so zelo zainteresirani za izmenjavo na področju razstav. Kljub temu vemo za razstavo iz leta 1963 z naslovom *Jugoslovanska*

---

49 Josip Škunca, »Otkriće jugo-plakata«, *Vjesnik* (Zagreb) 17. 11. 1973.

50 AJ – 320 – 49 – 73: Načrt programa kulturne saradnje s Marokom (za godine 1976, 1977 i 1978).

51 Glej op. 29.

52 AJ – 318 – 243 – 345: Program kulturne saradnje izmedju Jugoslavije in Republike Sudana za 1961 godinu. glej: Realizacija programa za leto 1961. – Po programu, bi morala priti dva arhitekta v Sudan, povabljen je bil ing. Dušan Krsmanović, profesor Tehnične fakultete v Sarajevu, ki je leta 1961 obiskal Sudan, in arhitekt Edo Ravnikar, profesor na Univerzi v Ljubljani, ki je svoj obisk odpovedal.

53 Glej op. 7.

54 Vemo za razstavo jugoslovanskih grafikov (vir: *Delo* (Ljubljana) 17. 2. 1965), za razstavo linoreza beograjskega arhitekta Bratislava Stojanovića (vir: *Borba* (Beograd) 26. 3. 1965), obe v Kartumu leta 1965, in za razstavo jugoslovanske tapiserije in male plastike leta 1966 (vir: AJ – 318 – 225 – 321: Izveštaj o radu komisije u 1966 godinu). V programu za leto 1967 je zapisana tudi razstava *Izložba savremene jugoslovanske grafike* v Sudanu (vir: AJ - 319 - 49 – 65: Savezna komisija predlog programa rada za 1968 godinu).

razstava sodobnega slikarstva v razstavni dvorani mesta Tunis.[55] Prvi kulturni program s Tunizijo je bil podpisan leta 1966.[56] V kasnejšem kulturnem programu iz leta 1970 je bila predvidena samostojna razstava Koste Angelija Radovanija.[57] Sodelovanje med državama na področju razstav se je v naslednjih letih okrepilo. Naj omenimo razstavo z naslovom *Gravures contemporaines yougoslaves* (23. 2. – 1. 3. 1971), ki je bila odprta v Galerie Municipale des Arts v Tunisu. Sodelovalo je 60 jugoslovanskih umetnikov, med njimi Mersad Berber, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Riko Debenjak, Zdenka Golob, Božidar Jakac, Andrej Jemec, Miha Maleš, Tinca Stegovec in drugi. Besedilo v razstavnem katalogu je napisal Aleksa Čelebonović. Leta 1976 pa je bila *Exposition de la peinture contemporaine de Yugoslavie. Peinture contemporaine de Bosnie-Hérzégovine* v Galeriji Yahiya v Tunisu in še istega leta prenesena v Bizerte in v Rabat (Maroko).[58]

Za **Ugando** je v elaboratu iz leta 1968 zapisano, da je bilo sodelovanje med državama vezano le na štipendije. Kulturno konvencijo sta državi sklenili leta 1970,[59] leto prej (1969) je Univerza Makerere (Kampala) predlagala, da bi se v njihovi novi galeriji organizirala razstava sodobne jugoslovanske grafike.[60]

V elaboratu iz leta 1968 so zapisali, da z **Alžirijo** kljub predlogom zadnji dve leti ni bilo nobene izvedbe. Državi sta sklenili kulturno konvencijo leta 1964.[61] Leta 1974 sta bili v Alžiriji dve razstavi, in sicer *Izložba plakata* in *Izložba Muzeja revolucije*.[62] Prvo lahko povežemo z zgoraj omenjeno potujočo razstavo *100 plakata iz Jugoslavije*, ki je bila premierno predstavljena v zagrebški Galeriji suvremene umjetnosti septembra 1972.

Za **Združeno arabsko republiko (ZAR)** so v elaboratu iz leta 1968 zapisali, da sodelovanje zadnji dve leti zaradi politične krize sicer upada, da pa je bilo pred

---

55 *Delo* (Ljubljana) 8. 12. 1963. Glej tudi op. 18.

56 AJ – 318 – 243 – 345: Program kulturne saradnje izmedju SFRJ i Republike Tunis za 1966 i 1967, podpisan v Beogradu, dne: 11. 3. 1966.

57 AJ – 319 – 57 – 73: Program saradnje u oblasti prosvete i kulture između SFRJ i Republike Tunisa, podpisan v Beogradu, dne: 24. 4. 1970.

58 Katalog razstave. Glej tudi: »Naše slikarstvo v Tuniziji«, *Delo* (Ljubljana) 28. 4. 1976, št. 99.

59 AJ – 319 – 57 – 73: Konvencija o kulturni saradnji Ugande i SFRJ, 1970.

60 Glej op. 18.

61 Glej op. 7.

62 AJ – 320 – 49 – 73: Stanje i problemi naučno-tehničke i kulturno prosvetne saradnje SFRJ i Alžira, dne: 4. 12. 1974.

krizo zelo dobro. Državi sta kulturno konvencijo podpisali šele leta 1958,[63] a jugoslovanski umetniki so bili prisotni na Aleksandrijskem bienalu v ZAR že od njegove ustanovitve leta 1955. V Kairu je bila maja 1960 odprta razstava jugoslovanske moderne umetnosti, ki je bila predvidena tudi za Irak.[64] Iz časopisnih objav izvemo, da gre za prvo razstavo jugoslovanske moderne umetnosti v Kairu, na kateri je razstavljalo 18 jugoslovanskih umetnikov, razstavljeno pa je bilo večje število kipov, slik, grafik in tapiserij.[65] Zelo zanimiva je opomba v dokumentu Komisije za kulturne stike s tujino, da se je razstava zaradi kritik na njeno kakovost po zaključku maja 1960 vrnila v Jugoslavijo in ni potovala v Irak, kot je bilo predvideno.[66] Med 2. konferenco neuvrščenih v Kairu (5.–10. 10. 1964) je bila v Galeriji lepih umetnosti v Kairu razstava z naslovom *Sodobno jugoslovansko slikarstvo*, ki je bila odprta od 29. 9. do 11. 10. 1964.[67] Razstavljenih je bilo 69 olj naslednjih umetnikov: Branko Filipović, Krsto Hegedušić, Bogoljub Ivković, Milan Konjović, Ferdinand Kulmer, Stane Kregar, Milo Milunović, Predrag Milosavljević, Zoran Petrović, Ivan Rabuzin, France Slana, Miljenko Stančić, Fran Šimunović in Marko Šuštaršič.[68] V odzivih na razstavo sicer niso omenili povezav s konferenco neuvrščenih, vendar so zapisali, da gre za eno največjih kulturnih prireditev v Kairu.[69] Februarja 1987 je bila v Galeriji Akhnaton v Kairu razstava *Modern Yugoslav Drawings and Small-Size Plastic Works of Art*. Razstavljavci v katalogu niso navedeni, je pa vanj vložen kratek tipkopis,[70] ki pojasnjuje, da gre za potujočo razstavo, ki je bila septembra 1985 v Sali Dalles v Bukarešti, novembra 1985 v Galeriji Famagusta gate v Nikoziji in avgusta 1986 v galeriji Arheološkega muzeja v Valeti. Zelo dragoceni pripis kaže na največjo težavo, s katero smo se soočili pri iskanju dokumentacije o razstavah: zelo težko je namreč dobiti natančne podatke o razstaviščih, razstavljavcih in prirediteljih. Zato lahko tu dvomimo tudi

63 Glej op. 7.

64 AJ – 318 – 225 – 321: Dokument izložbe komisije za kulturne veze sa inostranstvom v 1960.

65 »Razstava jugoslovanske moderne umetnosti v Kairu«, *Ljubljanski dnevnik* (Ljubljana) 5. 5. 1960. – »U Kairu otvorena izložba moderne jugoslovenske umetnosti«, *Borba* (Beograd) 6. 5. 1960.

66 Glej op. 64. V istem letu je bila napovedana tudi razstava umetniške grafike, ki ni bila izvedena zaradi rasistično-fašističnih shodov v ZAR.

67 »Razstava jugoslovanskega slikarstva v Kairu«, *Delo* (Ljubljana) 30. 9. 1964, št. 267.

68 *Delo* (Ljubljana) 4. 10. 1964, št. 271.

69 »Jugoslovanska razstava v Kairu«, *Večer* (Maribor) 30. 9. 1964, št. 229.

70 Katalog razstave. – Razstava je bila organizirana v okviru kulturnega programa, razstavili so 150 del 90 umetnikov (vir: »Sodobna jugoslovanska risba na razstavi v Kairu«, *Delo* (Ljubjana) 6. 2. 1987, št. 30).

o razstavljavcih, saj so bile razstave večinoma prodajnega tipa, kar je ob morebitnih odkupih del vplivalo tudi na nadaljnje postavitve ali njihovo kakovost.

Leta 1980 je Moderna galerija v Ljubljani organizirala razstavo z naslovom *Contemporary Yugoslav Prints*. Gre za potujočo razstavo po afriški celini, ki je obiskala Madagaskar (Antananarivo, marec 1980), Tanzanijo (Dar es Salaam, junij 1980), Zambijo (Lusaka, september 1980), Angolo (Luanda, november 1980), Zair (Kinšasa, januar 1981), Gvinejo (Conakry, 18.–23. 5. 1981), Mali (Bamako, 18.–28. 6. 1981), Senegal (Dakar, 20.–30. 10. 1981) in Zimbabve (Salisbury, 23. 2.–20. 3. 1982). Razstavljali so med drugim Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Jože Ciuha, Emir Dragulj, Jože Horvat-Jaki, Andrej Jemec, Metka Krašovec, Vladimir Makuc, Branko Miljuš in Tinca Stegovec. Ob vrniti grafik iz afriške celine je bilo veliko pripomb na stanje grafik; nekatere so bile zelo poškodovane ali celo uničene.[71] V Arhivu MG pogosto najdemo tovrstne zapise o poškodovanih ali uničenih grafikah, kar moramo pripisati slabemu rokovanju z umetninami in predvsem afriškemu podnebju.

V elaboratu iz leta 1968 so obravnavali afriške države po izboru diplomatskokonzularnih predstavništev. Jugoslavija je sodelovala tudi z drugimi članicami gibanja neuvrščenih: Angolo,[72] Dahomejem, Kamerunom, Liberijo, Senegalom, Tanganjiko,[73] Togom, Zambijo[74] in tudi z državami, ki niso bile članice neuvrščenih. Po pregledanih arhivskih dokumentih bi lahko rekli, da je imela Jugoslavija najtesnejše kulturne stike s Sudanom, Tunizijo in z najvidnejšo članico gibanja neuvrščenih na afriški celini, z Združeno arabsko republiko.

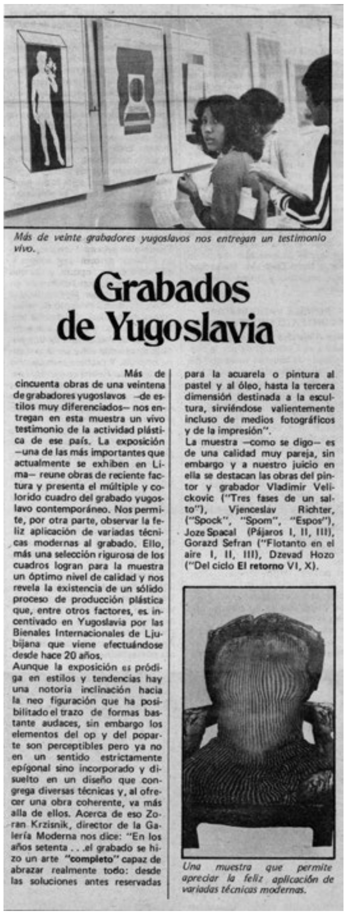
Gibanje neuvrščenih, antikolonialistična in neuvrščena politična drža Jugoslavije ter njeno prizadevanje za mir in solidarnost z državami sveta so glavni razlogi za dobro sodelovanje med Jugoslavijo in afriškimi državami. Najlepši primer tega sodelovanja je leta 1977 ustanovljeni Muzej afriške umetnosti – zbirka Vede in dr. Zdravka Pečarja v Beogradu, ki so ga promovirali kot edini evropski

71 Arhiv MG: Razstave MG v tujini: 1980. – Arhiv MG: Vprašalniki 1980.

72 Razstave: *NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije*, Nacionalni muzej Angola, 1977 (vir: *Večer* (Maribor) 13. 7. 1977, št. 160); *Moderna jugoslovanska grafika*, v organizaciji Moderne galerije, Ljubljana, v Luandi leta 1980 (vir: *Borba* (Beograd), 27. 11. 1980). Leta 1977 sta državi sklenili načrt kulturnega programa (vir: AJ – 320 – 49 – 73: Načrt programa kulturne saradnje, 1977).

73 AJ – 318 – 243 – 345: Konvencija o saradnji na polju prosvete, nauke i kulture između FNRJ i Tanganjike, 1961.

74 AJ – 319 – 57 – 73: Kulturna saradnja med Zambijo i SFRJ, leta 1970. – Istega leta v Lusaki (Zambija) 5. konferenca držav gibanja neuvrščenih.



Más de veinte grabadores yugoslavos nos entregan un testimonio vivo.

Grabados de Yugoslavia

Más de cincuenta obras de una veintena de grabadores yugoslavos —de estilos muy diferenciados— nos entregan en esta muestra un vivo testimonio de la actividad plástica de ese país. La exposición —una de las más importantes que actualmente se exhiben en Lima— reune obras de reciente factura y presenta el múltiple y colorido cuadro del grabado yugoslavo contemporáneo. Nos permite, por otra parte, observar la feliz aplicación de variadas técnicas modernas al grabado. Ello, más una selección rigurosa de los cuadros logran para la muestra un óptimo nivel de calidad y nos revela la existencia de un sólido proceso de producción plástica que, entre otros factores, es incentivado en Yugoslavia por las Bienales Internacionales de Ljubijana que viene efectuándose desde hace 20 años.

Aunque la exposición es pródiga en estilos y tendencias hay una notoria inclinación hacia la neo figuración que ha posibilitado el trazo de formas bastante audaces, sin embargo los elementos del op y del poparte son perceptibles pero ya no en un sentido estrictamente epígonal sino incorporado y disuelto en un diseño que congrega diversas técnicas y, al ofrecer una obra coherente, va más alla de ellos. Acerca de eso Zoran Krzisnik, director de la Galería Moderna nos dice: "En los años setenta . . .el grabado se hizo un arte **"completo"** capaz de abrazar realmente todo: desde las soluciones antes reservadas para la acuarela o pintura al pastel y al óleo, hasta la tercera dimensión destinada a la escultura, sirviéndose valientemente incluso de medios fotográficos y de la impresión".

La muestra —como se digo— es de una calidad muy pareja, sin embargo y a nuestro juicio en ella se destacan las obras del pintor y grabador Vladimir Velickovic ("Tres fases de un salto"), Vjenceslav Richter, ("Spock", "Spom", "Espos"), Joze Spacal (Pájaros I, II, III), Gorazd Sefran ("Flotanto en el aire I, II, III), Dzevad Hozo ("Del ciclo **El retorno** VI, X).

Una muestra que permite apreciar la feliz aplicación de variadas técnicas modernas.

Članek v časopisu
Diario La Crónica (Lima)
9. 9. 1977, priloga »Variedades«

antikolonialni muzej.[75] Muzej je takoj postal simbol prijateljstva med afriškimi državami in Jugoslavijo in ima to vlogo še danes.[76]

LATINSKA AMERIKA

Komisija za kulturne stike s tujino je v svojem poročilu za leto 1965 zapisala, da je bilo sodelovanje z latinskoameriškim področjem zaradi političnega položaja minimalno,[77] kljub temu pa je imela Jugoslavija v tistem času že sklenjene kulturne sporazume s Čilom (podpisan leta 1958), Mehiko (1960), Kubo (1960), Bolivijo (1961), Brazilijo (1962), Kostariko (1964) in Urugvajem (1965), vendar ni imela podpisanega niti enega kulturnega programa.[78]

Zakaj je bilo tako, ni popolnoma jasno, le za Brazilijo vemo, zakaj z Jugoslavijo ni podpisovala kulturnih programov. Jugoslovanski programi so zahtevali, da podpisnice zagotovijo denar vnaprej, česar Brazilija ni mogla zagotoviti; verjetno je bil to eden glavnih razlogov tudi za druge države.[79]

Na redkost jugoslovanskih kulturnih prireditev na latinskoameriškem območju je opozarjal tudi Bogdan Šalej v svojem pismu iz Ria de Janeira,[80] kljub temu da so bili jugoslovanski umetniki redno prisotni na osrednji manifestaciji Latinske Amerike, na Bienalu v São Paulu.[81]

---

75 *NYIMPA kor ndzidzi. One Man, No Chop*, Ana Sladojević, Emilia Epštajn (ur.) (Beograd: The Museum of African Art, The Veda and Zdravko Pečar Collection, 2017). str. [24].

76 Marija Lična, »Programme Development at the MAA. Tracing an Idea«, v: *NYIMPA kor ndzidzi*, str. 53.

77 Glej op. 28.

78 Glej op. 22. Tudi podatek o pripravljanju kulturnega programa med SFRJ in Mehiko za obdobje 1968–69.

79 AJ – 319 – 57 – 73: Zabeleška o poseti ambasadora Brazila g. Donatella Grieca predsedniku Savezne komisije za kulturne veze sa inostranstvom dr. Dušanu Vejnoviću, zapisnik, dne: 10. 11. 1969.

80 Bogdan Šalej, »Zamera na obeh straneh. Pismo iz Ria de Janeira«, *Delo* (Ljubljana) 15. 7. 1970.

81 Prvi jugoslovanski umetnik, nagrajen na bienalu v São Paulu, je bil Petar Lubarda, in sicer na drugem bienalu leta 1953.

Kljub opozorilom pa ne moremo govoriti, da kulturnega sodelovanja ni bilo, kot bomo videli v nadaljevanju. Zvezna komisija za kulturne stike s tujino je tam pripravljala predvsem **potujoče jugoslovanske razstave grafične umetnosti**.[82]

Po trenutno znanih podatkih sta v državah članicah neuvrščenih gostovali **dve razstavi**, ki sta bili **povezani z Bienalom v São Paulu**. Prva je bila razstava sodobne jugoslovanske grafike in tapiserije, ***Arte Iugoslava Contemporânea***, ki je bila prvič na ogled septembra 1963 v Museu Nacional de Belas Artes v Rio de Janeiru, pripravili pa so jo ob obisku predsednika Tita v Braziliji.[83] Komisar razstave je bil Zoran Kržišnik, soprireditelj pa Moderna galerija iz Ljubljane. Oktobra istega leta so razstavo na predlog uprave bienala prikazali tudi v okviru 7. bienala v São Paulu.[84] Razstava je bila avgusta 1964 prenesena v Mehiko (Museo Nacional de Arte Moderno, Ciudad de México) in leto kasneje pod drugim naslovom (*Grabados y Tapices Yugoslavos*) v Venezuelo (Museo de Bellas Artes, Caracas).[85]

Razstavljenih je bilo sto grafičnih listov 37 avtorjev ter devet tapiserij devetih avtorjev. Razstavljali so Dragutin Avramovski, Mersad Berber, Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Zlatko Bourek, Stojan Ćelić, Riko Debenjak, Marijan Detoni, Oton Gliha, Željko Hegedušić, Božidar Jakac, Jože Horvat-Jaki, Milorad Janković, Andrej Jemec, Boško Karanović, Dore Klemenčič, Radovan Kragulj, Jovan Kratohvil, Vladimir Makuc, Miha Maleš, France Mihelič, Branko Miljuš, Ankica Oprešnik, Mihailo Petrov, Marjan Pogačnik, Oton Postružnik, Marij Pregelj, Zlatko Prica, Nikola Reiser, Josip Restek, France Slana, Ive Šubic, Miroslav Šutej, Lazar Vujaklija, Karel Zelenko in drugi. O razstavi so zapisali: »Razstava, ki ima namen seznaniti likovno občinstvo južne Amerike

---

82 AJ – 319 – 49 – 65: Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom. Predlog programa rada za 1968. godinu, december 1967. Izjemi: reprezentativna razstava fresk (1961/62) in razstava tapiserij (1963). – Vemo tudi za razstavo Jugoslovanskega slikarstva v Mehiki leta 1959 (AJ – 318 – 225 – 321: Dokument izložbe Komisije za kulturne veze sa inostranstvom, 1959).

83 »Dve jugoslovenske izložbe u Sao Paolu«, *Politika* (Beograd) 11. 10. 1963. – »Jugoslovanska likovna umetnost v Južni Ameriki«, *Delo* (Ljubljana) 11. 9. 1963. – Arhiv MG: Razstave MG v tujini: São Paulo bienale, 1963/64.

84 Arhiv MG: Razstave MG v tujini: São Paulo bienale, 1963/64, dopis: 9. 2. 1964. Razstava zaradi pomanjkanja prostora ni bila prikazana v celoti, razstavljeno je bilo 48 grafik in 7 tapiserij. – Glej tudi dopis, 7. 12. 1963.

85 »Tapices y Grabados De Yugoslavos Con Collages de Daniel González«, *El Nacional* (Caracas) 30. 5. 1965. Vsak prenos razstave je imel samostojen razstavni katalog.

z našo likovno ustvarjalnostjo, obsega likovna dela raznih likovnih smeri, saj skuša podati kar najbolj veren prerez sodobne jugoslovanske likovne umetnosti.«[86]

Druga razstava, ki je bila povezana z Bienalom v São Paulu, je bila **jugoslovanska predstavitev v okviru 15. bienala** leta 1979. To so junija 1980 prenesli v Nacionalni muzej umetnosti Bolivije v La Pazu. Iz časopisnih izrezkov vemo, da je razstavljalo devet umetnikov, vendar so zapisali le Rika Debenjaka, Janeza Bernika, Jagodo Bujić in Vjenceslava Richterja.[87] Soprireditelj jugoslovanske udeležbe na bienalu je bila Galerija grada Zagreb, ki je med drugim na bienalu predstavila tudi konceptualistična dela na diapozitivih (Marino Abramović, Marka Pogačnika in Družino v Šempasu, Gorana Trbuljaka in Bálinta Szombathya).[88] Iz dosedanjih raziskav ni mogoče zatrditi, kateri umetniki so razstavljali v Boliviji, imamo pa podatke, da so želeli razstavo prikazati tudi v drugih brazilskih mestih in v Kolumbiji.

Tudi **v drugih državah članicah neuvrščenih** so bile večinoma **potujoče razstave**, vendar jih je zelo težko rekonstruirati. Iz poročil Komisije za kulturne stike s tujino izvemo, da sta bili v Argentini leta 1966 dve jugoslovanski predstavitvi, in sicer razstava jugoslovanskih tapiserij in male plastike ter razstava jugoslovanske grafike v Argentini, Čilu, Panami,[89] Kostariki in leta 1967 v Mehiki.[90] Razstavljenih je bilo 150 del. Nameravali so jo prenesti tudi v Brazilijo, vendar tega niso izvedli, ker so morali umetnine vrniti v Jugoslavijo.[91] Več o razstavi trenutno ni znano. Vemo pa, da je Zveza likovnih umetnikov Jugoslavije pripravila prvo razstavo jugoslovanske grafike, ki je obiskala Argentino, *Grabados Contemporaneos Yugoslavos*, ki je bila zaključena februarja 1966. Potujoča razstava je bila po obsegu razstavljenih del velika – 224 grafik 48 umetnikov[92] – in predstavljena je bila tudi v mestu Mar del Plata.

---

86 »Jugoslovanska grafika in tapiserija v Južni Ameriki«, *Ljubljanski dnevnik* (Ljubljana) 6. 8. 1963, št. 212. – Glej tudi razstavni katalog.

87 »Dela jugoslovenskih slikara v Boliviji, *Borba* (Beograd) 3. 7. 1980.

88 Boris Bućan, Radomir Damnjanović, Julije Knifer, Ivan Kožarić in Andraž Šalamun so predstavljali novo podobo, na razstavi nagrajencev prejšnjih bienalov pa so sodelovali Janez Bernik, Jagoda Buić, Riko Debenjak, Vjenceslav Richter (vir: A.L., »Naš konceptualizam«, *Večernji list* (Zagreb) 4. 7. 1979).

89 *Večer* (Maribor) 14. 1. 1967.

90 AJ – 318 – 225 – 321. Izveštaj o radu Komisije za kulturne veze sa inostranstvom u 1966. godinu.

91 Glej op. 22.

92 *Delo* (Ljubljana) 13. 2. 1966, št. 41. – Glej tudi: Razstavni katalog. Tu napovedan prenos v mesto Necochea, Palacio Municipal. – *Jugoslovenska grafika 1950–1980. Jugoslovenska umetnost XX veka*, Vol. 8 (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1985), str. 277. Tu pod naslovom:

Dve leti kasneje, oktobra 1968, je Jugoslovanski trienale za Zvezno komisijo za kulturne stike s tujino oktobra **pripravil potujočo razstavo po Latinski Ameriki**. Razstava z naslovom ***Arte Contemporaneo Yugoslavo*** je bila prvič na ogled v Narodnem muzeju v Montevideu v Urugvaju. 91 del je razstavljalo 47 umetnikov. Razstava je leta 1968 potovala tudi v Čile,[93] v mesti Santiago in Antofagasta. Leta 1969 je bila v Peruju, napovedani pa so bili še prenosi v Bolivijo, Venezuelo in Mehiko.[94]

Omenimo še eno **potujočo razstavo Grabado Yugoslavo Contemporáneo**, ki jo je leta 1977 pripravila Moderna galerija iz Ljubljane. Otvoritev je bila 31. 8. 1977 v Galeríi del Instituto Nacional de Cultura v Limi v Peruju. Grafična dela so razstavljali Zvest Apollonio, Mersad Berber, Janez Bernik, Bogdan Borčić, Jože Ciuha, Živko Đak, Juraj Dobrović, Emir Dragulj, Petar Hadži Boškov, Dževad Hozo, Andrej Jemec, Boris Jesih, Kiar Meško, Julije Knifer, Metka Krašovec, Fatmir Krypa, Ante Kuduz, Vladimir Makuc, Adriana Maraž, Branko Miljuš, Edo Murtić, Ankica Oprešnik, Ivan Picelj, Marjan Pogačnik, Vjenceslav Richter, Jože Spacal, Gorazd Šefran, Miroslav Šutej, Halil Tikveša, Vladimir Veličković, Karel Zelenko, Milenko Žarković. Razstava je iz Peruja potovala v Bolivijo (september 1977), v kolumbijsko mesto Cali (oktober 1977) in prestolnico Bogoto (november 1977), v urugvajski mesti Montevideo (januar 1978) in Punta del Este (februar 1978), ponovno v Montevideo v Urugvaju (marec 1978) in v venezuelski Caracas (avgust 1978).[95] Spremno besedilo v zloženki je napisal Zoran Kržišnik; v njem je poudaril pomen jugoslovanske grafike v svetu, njeno raznolikost in temperament.

Exposicion del Grabado Jugoslavo Contemporaneo; razstava je bila pred Argentino na Kubi (junij 1965), v Hondurasu (oktober 1965), Kostariki (september 1966) in v Mehiki (avgust 1967). Razstavljali so Zvest Apollonio, Dragutin Avramovski, Antun Babić, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Jakov Budeša, Riko Debenjak, Marijan Detoni, Emir Dragulj, Ivo Grbić, Željko Hegedušić, Jože Horvat-Jaki, Ervin Hotko, Božidar Jakac, Andrej Jemec, Miha Maleš, Edo Murtić, Ankica Oprešnik, Marjan Pogačnik, Marij Pregelj, Kosta Angeli Radovani, Tinca Stegovec, Marko Šuštaršič, Marijan Tršar, Karel Zelenko in drugi.

93 Glej op. 29. Sedem mesecev po elaboratu iz leta 1968, kjer so zapisali, da sta tako SFRJ kot Čile sicer zelo zainteresirana za medsebojno sodelovanje, a do realizacij ne pride, je bila v Čilu izvedena jugoslovanska razstava.

94 J. Z., »Latinska Amerika spoznava našo umetnost«, *Delo* (Ljubljana) 19. 3. 1969. – *Jugoslovenska grafika 1950–1980. Jugoslovenska umetnost XX veka*, Vol. 8 (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1985), str. 286.

95 Arhiv MG: Vprašalniki, 1977, 1978. 99 razstavljenih del. Po nekaterih podatkih je razstava gostovala tudi v Braziliji: Porto Alegre (1978), Rio de Janeiro (maj 1978) in São Paulo (julij 1978).

Jugoslavija je imela po zadnjih podatkih **največ kulturne izmenjave s Kubo**, če gledamo izključno države članice neuvrščenih. Državi sta podpisali kulturno konvencijo leta 1960.[96] Že maja leta 1962 je ljubljanska Moderna galerija po naročilu Komisije za kulturne stike s tujino pripravila potujočo razstavo ***Contemporary Yugoslavian Graphic Art***. Razstavljali so Janez Bernik, Stojan Ćelić, Riko Debenjak, Marijan Detoni, Božidar Jakac, Boško Karanović, Albert Kinert, Radovan D. Kragulj, Vladimir Makuc, France Mihelič, Branko Miljuš, Edo Murtić, Milivoj Nikolajević, Ankica Oprešnik, Ordan Petlevski, Ivan Picelj, Marjan Pogačnik, Marij Pregelj, Zlatko Prica, Lazar Vujaklija in Karel Zelenko. Razstava je istega leta pred Kubo gostovala v Izraelu (Haifa, Tel Aviv, Jeruzalem).[97]

Komisija za kulturne stike s tujino, Beograd, je razstavo priredila zaradi obiska predsednika Tita v Latinski Ameriki. Prvotno je tja želela prenesti jugoslovanski del, ki je bil predstavljen na IV. mednarodni grafični razstavi v Ljubljani, z dopolnitvijo dveh avtorjev, Franceta Miheliča in Zlatka Price. Po arhivskih virih vemo, da niso bile razstavljene iste grafike.[98]

V elaboratu *Kulturna saradnja SFR Jugoslavije sa inostranstvom (ocene i predlozi naših diplomatsko-konzularnih predstavništava)* leta 1968 so zapisali, da s Kubo v zadnjih treh letih niso imeli manifestacije.[99] Šele kasneje, leta 1974, je bila v Havani razstava ***La Lucha de Liberacion Nacional en las obras de los Pintores Yugoslavos***, ki je bila pripravljena v okviru znanstveno-izobraževalnega in kulturnega programa med Kubo in SFRJ; kdaj sta državi podpisali kulturni program, ni znano. Razstavo je za Komisijo za kulturne stike s tujino pripravila Galerija doma JNA z deli iz svoje zbirke; otvoritev je bila julija 1974, razstavljali pa so Đorđe Andrejević-Kun, Mersad Berber, Slavoljub Čvorović, Božidar Jakac, France Mihelič, Karel Zelenko in drugi.[100]

---

96 Glej op. 7.

97 *Jugoslovenska grafika 1950–1980. Jugoslovenska umetnost XX veka*, Vol. 8 (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1985), str. 272. – »Jerusalem in Havana: Naša grafika v Izraelu in na Kubi«, *Ljubljanski dnevnik* (Ljubljana) 7. 4. 1962, št. 94.

98 Arhiv MG: Razstave MG v tujini: Sodobna jugoslovanska grafika na Kubi, 1962/63, dopis, dne: 13. 2. 1962. Po nekaterih podatkih naj bi razstava pred Kubo obiskala Rio de Janeiro.

99 Glej op. 29.

100 »Jugoslovanska izložba na Kubi«, *Borba* (Beograd) 9. 6. 1974, št. 156. – Za razstavljavce glej: *Jugoslovenska grafika 1950–1980. Jugoslovenska umetnost XX veka*, Vol. 8 (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1985), str. 303.

Po tem letu sta državi redno podpisovali kulturne programe.[101] Leta 1979 je bila za Havano, v časopisnih objavah in tudi v kulturnem programu med državama, omenjena razstava z naslovom *Jugoslovanski likovni trenutek*, ki naj bi jo pripravila Moderna galerija iz Ljubljane.[102] V tem letu je bila v Havani 6. konferenca gibanja neuvrščenih, vendar po zdaj znanih podatkih razstava ni bila izvedena.

Jugoslavija je imela v Latinski Ameriki najbogatejšo kulturno izmenjavo z Brazilijo, ki smo jo že omenili, vendar tu ni celostno obravnavana, ker ni bila polnopravna članica gibanja neuvrščenih. Tudi v ostalih državah nečlanicah smo zasledili veliko jugoslovanskih predstavitev, posebno v Mehiki, Venezueli, Kolumbiji in Urugvaju.

AZIJA

Jugoslavija je imela leta 1968 sklenjene kulturne konvencije s Kitajsko (1957), Irakom (1959), Indonezijo (1959), Indijo (1960), Afganistanom (1960), Kambodžo (1961), Libanonom (1961), Mongolijo (1962), Pakistanom (1963), Iranom (1963), Kuvajtom (1964) in Japonsko (1968) ter istega leta le en dvoletni kulturni program z Indijo.[103] Zvezna komisija za kulturne odnose s tujino leta 1967 ni bila zadovoljna s kulturnim sodelovanjem predvsem zaradi tega, ker je to zaostajalo za političnimi odnosi, vendar je zapisala, da z leti sodelovanje narašča.[104] V naslednjem letu je Jugoslavija podpisala kulturne programe s Pakistanom, Indijo, Mongolijo in Japonsko.[105]

---

101 AJ – 320 – 53 – 79: Program prosvetne, kulturne i naučne saradnje sa Rep. Kubo za 1975 i 1976, podpisan v Havani 1975. – AJ – 320 – 64 – 91: Program prosvetne, naučne i kulturne saradnje sa Kubom sa period 1977– 1979.

102 »Naša kultura širom kontinenata«, *Vjesnik* (Beograd) 7. 1. 1979. – AJ – 320 – 64 – 91: Program prosvetne, naučne i kulturne saradnje sa Kubom sa period 1977–1979.

103 Glej op. 7.

104 Glej op. 22. V pripravi kulturni programi z Iranom, Pakistanom in Indijo.

105 AJ – 319 – 48 – 64: Spisak međunarodnih ugovora koje je ratifikovalo Savezno izvršno veće, 1968. 2. dokument, dne: 18. 3. 1969: Program prosvetne i kulturne saradnje između SFRJ i Islamske republike Pakistan za 1968 i 1969, Islamabad, 1968; Program prosvetne i kulturne saradnje između SFRJ i republike Indije za 1968 i 1969, New Delhi, 1968; Program kulturne saradnje između SFRJ i Mongolske narodne republike za 1968 i 1969, Beograd, 1968. 4. dokument, dne: 6. 12. 1968: Sporazum o kulturnoj suradnji med SFR Jugoslavije i Japana, Tokio, 1968.

Libanon je z Jugoslavijo podpisal kulturni sporazum leta 1961.[106] V elaboratu iz leta 1968 so zapisali, da je sodelovanje temeljilo na izmenjavah večjih razstav, in navedli razstavo jugoslovanske umetnosti slikarstva, grafike in kiparstva oktobra 1965 in razstavo libanonskega slikarstva leta 1966.[107] Po zdaj znanih podatkih ne vemo veliko o teh izmenjavah. Vemo, da je bila februarja 1962 v veliki dvorani palače Unesca v Bejrutu razstava sodobnih jugoslovanskih slikarjev in kiparjev, na kateri so razstavljali Ivan Meštrović, Risto Stijović, Petar Lubarda, Nadežda Petrović, Milo Milunović, Sava Šumanović, Milan Konjović, Lazar Vujaklija, Zoran Petrović in drugi.[108] Oktobra 1967 je bila na isti lokaciji razstava *L'Art Yugoslave contemporain*, ki je nato potovala tudi v Damask (oktobra 1967) in Bagdad (novembra 1967).[109]

V **Jordaniji**, kjer je do leta 1968 kulturno sodelovanje temeljilo le na področju filma,[110] je po podpisu kulturnega sporazuma leta 1969[111] v Amanu junija 1973 gostovala razstava *60 listova savremene jugoslovenske grafike*, ki jo je pripravila Moderna galerija iz Ljubljane (razstava je bila prej na ogled v Ankari decembra 1972, Istanbulu januarja 1973, Nikoziji marca 1973 in v Damasku maja 1973).[112]

Tudi s **Sirijo** je kulturno sodelovanje konec šestdesetih let temeljilo na filmu.[113] Poleg zgoraj omenjene potujoče razstave po zdaj znanih podatkih vemo,

106 Glej op. 7.

107 Glej op. 29.

108 »U Bejrutu otvorena izložba suvremene jugoslavenske umjetnosti«, *Vjesnik* (Zagreb) 12. 2. 1962.

109 *Jugoslovenska grafika 1950–1980. Jugoslovenska umetnost XX veka*, Vol. 8 (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1985), str. 283.

110 Glej op. 29.

111 AJ – 319 – 57 – 73: Sporazum između SFRJ i Jordana o prosvetnoj, naučnoj i kulturni saradnji, dne: 3. 2. 1969. – Glej tudi: AJ – 320 – 61 – 88: Program kulturne, prosvetne, naučne i tehničke saradnje - kulturna saradnja sa Vlado Hašemitske Kraljevine Jordana, dne: 14. 10. 1977. – Arhiv MG: Program prosvetno-kulturnega sodelovanja med SFRJ in Jordanijo za obdobje 1979–1981, dne: 15. 8. 1979.

112 *Delo* (Ljubljana) 14. 12. 1972, št. 339. – *Delo* (Ljubljana) 17. 1. 1973, št. 14. – *Delo* (Ljubljana) 8. 3. 1973, št. 65. – »Moderna jugoslavenska grafika u Damasku«, *Borba* (Beograd) 6. 4. 1973, št. 94. – »Jugoslavenska grafika u Amanu«, *Borba* (Beograd) 12. 6. 1973, št. 159. – Glej op. 109, str. 299. Razstavljavci: Mersad Berber, Andrej Jemec, Vladimir Makuc, Marjan Pogačnik, Gorazd Šefran, Miroslav Šutej in drugi.

113 Glej op. 29.

da je bila novembra 1968 v Damasku razstava sodobne jugoslovanske umetnosti,[114] da sta državi leta 1970 sklenili kulturni sporazum[115] in nekoliko kasneje kulturni program.[116]

Z **Irakom** je imela Jugoslavija dobre odnose in veliko podpisanih kulturnih programov.[117] Tu omenimo dve razstavi: potujočo razstavo jugoslovanske sodobne umetnosti, ki je bila junija 1962 v Bagdadu in jo je priredila Komisija za kulturne stike s tujino; razstava naj bi potovala po Bližnjem vzhodu. Razstavljalo je 17 jugoslovanskih umetnikov: Oton Gliha, Drago Tršar, Petar Lubarda, France Slana, France Mihelič in drugi.[118] Druga je bila razstava *NOB u djelima likovnih umjetnika* iz zbirke Galerije doma JNA v Beogradu, ki je leta 1976 gostovala v Muzeju moderne umetnosti v Bagdadu. Razstavljenih je bilo 40 olj, risb in grafik, razstavljali pa so France Mihelič, Marijan Detoni, Krsto Hegedušić, Miljenko Stančić, Spase Kunovski, Miloš Gvozdenović, Radenko Mišević, Đorđe Andrejević-Kun, Pivo Karamatijević, Halil Tikveša, Emir Dragulj, Slavoljub Čvorović in drugi.[119]

Jugoslavija je leta 1968 podpisala prvi kulturni program z **Iranom**.[120] Že pred tem podpisom je Moderna galerija v Ljubljani za Komisijo za kulturne stike s tujino pripravila v Teheranu razstavo sodobnega jugoslovanskega slikarstva, in sicer v galeriji SABA maja 1965. Razstavljali so Gojmir Anton Kos, Stane Kregar, France Pavlovec, Nikolaj Omersa, Božidar Jakac, France Mihelič, Miha Maleš, Marjan Pogačnik, Maksim Sedej in drugi.[121]

---

114 Arhiv MG: Izveštaj o radu odbora za likovne umetnosti SKKV u 1968. i pregled akcija koje su organizovane u 1968. godini, dne: 24. 4. 1969.

115 AJ – 319 – 57 – 73: Sporazum o kulturni saradnji sa Sirijom, 1970.

116 AJ – 320 – 61 – 88: Program kulturne, prosvetne, naučne i tehničke saradnje Sirije (za 1977 i 1978).

117 Glej op. 7. Kulturni sporazum sta državi podpisali leta 1959. – AJ – 319 – 57 – 73: Program saradnje u oblasti obrazovanja i kulture med SFRJ i Republike Iraka za 1971 i 1972. – AJ – 320 – 61 – 88: Program kulturne, prosvetne, naučne i tehničke saradnje SFRJ i Republike Irak, za 1977 i 1978.

118 »Razstava sodobne likovne umetnosti«, *Ljubljanski dnevnik* (Ljubljana) 13. 9. 1961, št. 213. – »Izložba jugoslavenskog slikarstva u Bagdadu«, *Vjesnik* (Zagreb) 6. 6. 1962. – Razstava bi lahko bila prenos iz Bejruta 1962.

119 »Izložba »NOB u djelima likovnih umjetnika« u Bagdadu«, *Borba* (Beograd) 5. 9. 1976, št. 245.

120 Glej op. 45. – AJ – 320 – 61 – 88: Program kulturne, prosvetne, naučne i tehničke saradnje Vlade carevine Irana za 1977 i 1978.

121 Arhiv MG: Razstave MG v tujini: 1965. – *Delo* (Ljubljana) 10. 6. 1965.

V **Kuvajtu** je bila leta 1973 razstava jugoslovanskih umetnikov, ki sta jo priredila jugoslovanska ambasada in grafični kolektiv »Beograd«.[122] Kulturni sporazum sta državi podpisali leta 1964,[123] vemo pa tudi za kulturni program za obdobje 1970–71.[124]

Za Kabul v **Afganistanu** je bila oktobra leta 1967 pripravljena razstava jugoslovanske grafike *Contemporary Yugoslav Graphics.* Razstavljali so Dragutin Avramovski, Mersad Berber, Janez Bernik, Bogdan Borčić, Riko Debenjak, Božidar Džmerković, Željko Hegedušić, Dževat Hozo, Božidar Jakac, Jože Horvat-Jaki, Andrej Jemec, Boško Karanović, Marko Krsmanović, Vladimir Makuc, Adriana Maraž-Bernik, Branko Miljuš, Miodrag Nagorni, Virgilije Nevjestić, Milivoj Nikolajević, Ankica Oprešnik, Marjan Pogačnik, Miroslav Šutej, Lazar Vujaklija, Karel Zelenko, Mihailo Petrov in drugi. Spremno besedilo v katalogu je napisal Zoran Kržišnik; v njem je splošno predstavil jugoslovansko grafično umetnost, poudaril njeno raznolikost in temperament ter tudi pomembnost Mednarodnega grafičnega bienala v Ljubljani.[125] Razstava je v Kabul pripotovala iz Indije, kjer je bila na ogled v New Delhiju (marec 1967), Kalkuti, Madrasu (danes Chennai) in Mumbaju.[126] Vemo tudi za kasnejši kulturni program za obdobje 1969–70, v katerem sta se državi med drugim zavezali, da bo vsaka pripravila po eno razstavo.[127]

Pakistan in Jugoslavija sta leta 1968 podpisala prvi kulturni program za obdobje 1968 in 1969.[128] Vemo za dve razstavi v Rawalpindiju, razstavo sodobne jugoslovanske grafike, ki je bila junija 1967 in je obsegala sto grafik,[129] in za razstavo

---

122 »Izložba jugoslavenskih umjetnika u Kuvajtu«, *Borba* (Beograd) 1. 3. 1973.

123 Glej op. 7.

124 AJ – 319 – 57 – 73: Program za prosvetno i kulturno saradnjo između SFRJ i Kuvajta za 1970–1971, podpisan 11. 5. 1970. – Glej tudi: AJ – 320 – 46 – 69: Program kulturne i prosvetne saradnje sa Kuvajtom za 1976, 1977, 1978 godine, podpisan 15. 12. 1976.

125 Katalog razstave. – Glej tudi: *Delo* (Ljubljana) 12. 10. 1967, št. 227.

126 Glej op. 109, str. 281.

127 Arhiv MG: 18. sednica Savezne komisije za kulturne veze sa inostranstvom, 28. 3. 1969 v Skopju. Glej prilogo: Material za sejo.

128 AJ – 319 – 48 – 64: Spisak međunarodnih ugovora koje je ratifikovalo Savezno izvršno veće, 1968. 2. dokument, dne: 18. 3. 1969.

129 »Izložba naše grafike u Pakistanu«, *Politika* (Beograd) 2. 6. 1967. – *Delo* (Ljubljana) 6. 6. 1967. – Arhiv MG: Razstave MG v tujini: Razstava v Indiji 1967, dopis: 29. 5. 1968. – Po nekaterih podatkih gre za prenos razstave *Contemporary Yugoslav Graphics*, ki je oktobra leta 1967 iz Indije pripotovala v Afganistan.

Yugoslav Contemporary Graphic Art Exhibition maja 1974; ta je bila v okviru kulturnega programa pred tem že v Indiji (v New Delhiju in Mumbaju novembra 1973).[130]

Z **Indijo** je Jugoslavija sklenila kulturni sporazum leta 1960.[131] Od takrat sta državi redno sklepali kulturne programe[132] in po zadnjih raziskavah lahko govorimo o zelo bogatem sodelovanju na kulturnem področju, kar je bila posledica dobrih političnih odnosov med državama. Že potujoča razstava iz leta 1962, *Contemporary Yugoslav Painting Exhibition*, ki je obiskala Mumbaj marca 1962, Ahmedabad in New Delhi aprila 1962 in Lucknow oktobra 1962,[133] je bila deležna izredno pozitivnih odzivov in časopisnih kritik. Tudi komisar razstave Boris Kelemen, kustos Galerije sodobne umetnosti v Zagrebu, je razstavo ocenil za prvi večji prodor jugoslovanske likovne umetnosti v Indiji.[134] V elaboratu iz leta 1968 so zapisali, da sta državi sklenili nov kulturni program za obdobje 1968–1969 in pozitivno ocenili stari zaključeni program, v katerem so že zlasti omenili sodelovanje jugoslovanskih umetnikov na prvem Trienalu umetnosti v New Delhiju in potujočo razstavo *Contemporary Yugoslav Graphics*, ki je bila oktobra 1967 v Kabulu (o njej smo že pisali).[135] Sodelovanje jugoslovanskih umetnikov na prvem indijskem trienalu, 1st Triennale India 1968, je bilo predvideno s kulturnim programom. Predstavljena so bila predvojna in povojna dela, razstavljali pa so Rihard Jakopič, Marij Pregelj, Slavko Tihec in drugi.[136] Leta 1978 je bila v New Delhiju *7. mednarodna razstava sodobne umetnosti*, na kateri so sodelovali umetniki iz Združenih držav Amerike, Velike Britanije, Sovjetske zveze, Kitajske, Madžarske,

---

130 »Naša grafika u Pakistanu«, *Borba* (Beograd) 9. 5. 1974, št. 125. – »Jugoslovanska razstava v Pakistanu«, *Delo* (Ljubljana) 13. 5. 1974, št. 110. – Glej op. 109, str. 301.

131 Glej op. 7.

132 AJ – 319 – 48 – 64: Spisak međunarodnih ugovora koje je ratifikovalo Savezno izvršno veće, 1968: Program prosvetne i kulturne saradnje između SFRJ i Republike Indije za 1968 i 1969, New Delhi, 1968. – AJ – 319 – 57 – 73: Program prosvetne i kulturne saradnje izmedju SFRJ i Indije za 1970–1971, 1970. – AJ – 320 – 61 – 88, Program kulturne, prosvetne, naučne i tehničke saradnje između SFRJ i Republike Indije za 1975–1976, 1975.

133 »Izložba jugoslavenskog slikarstva u Bombaju«, *Vjesnik* (Zagreb) 16. 3. 1962. – *Delo* (Ljubljana) 15. 4. 1962, št. 104. – *Delo* (Ljubljana) 28. 10. 1962, št. 297.

134 P. L., »Uspjeh izložbe našeg slikarstva u Indiji«, *Vjesnik* (Zagreb) 16. 5. 1962. – Arhiv MG: Razstave MG v tujini: 1962. Razstavljavci: Stojan Aralica, Janez Bernik, Marko Čelebonović, Stojan Ćelić, Oton Gliha, Nedeljko Gvozdenović, Krsto Hegedušić, Bogoljub Ivković, Albert Kinert, Milan Konjović, Gojmir Anton Kos, Stane Kregar, Lazar Ličenoski, Petar Lubarda, Milo Milunović, Predrag Milosavljević, Edo Murtić, Zoran Petrović, Mića Popović, Zlatko Prica, France Slana, Mladen Srbinović, Marino Tartaglia, Josip Vaništa, Miloš Vušković.

135 Glej op. 29.

136 Prav tam. – »Naši likovniki na bienalu v New Delhiju«, *Dnevnik* (Ljubljana) 23. 9. 1967, št. 259.

Češkoslovaške, Koreje, Bolgarije, Indije in Jugoslavije.[137] V okviru razstave je potekala tudi 1. mednarodna konferenca o sodobni umetnosti v New Delhiju (novembe 1977), na kateri je sodelovala Irina Subotić, višja kustosinja Muzeja savremene umetnosti v Beogradu. Na konferenci so govorili o socialni vlogi umetnosti, o likovni vzgoji, o težavi središč in pokrajin ter o projektu, ki ga je takrat pripravljala Jugoslovanska sekcija Mednarodnega združenja likovnih umetnikov (AICA) in ki se je nanašal na študij in prezentacijo umetnosti v neuvrščenih državah ter bil pod pokroviteljstvom Unesca.[138]

Mednarodno sodelovanje s **Šrilanko**[139] so v elaboratu iz leta 1968 slabo ocenili, omenili so le manjšo razstavo jugoslovanskih amaterjev v Kolombu.[140] Vendar vemo, da je bila novembra 1965 v Kolombu razstava *Exhibition of Contemporary Prints in Yugoslavia*, ki je bila junija istega leta že v Tokiu.[141] Kasneje, leta 1976, sta bili v Kolombu dve razstavi, fotografska razstava z naslovom *Kultura in dosežki neuvrščenih*, ki je na dvajsetih fotografijah prikazala zgodovinske spomenike iz bogate zakladnice neuvrščenih (Jugoslavija je razstavljala velike fotografije puljske Arene, samostanov Mileševo, Gračanica in Počitelj)[142] in razstava *Contemporary Yugoslav Prints*, ki je bila sicer organizirana ob priložnosti 5. konference neuvrščenih v Kolombu (16.–19. 8. 1976).[143] Vendar je bila po podatkih iz razstavnega kataloga v razstavišču Ananda Coomaraswamy Mawarta odprta šele 29. 9. 1976. Razstavljali so Janez Bernik, Dragan Bikov, Emir Dragulj, Dževad Hozo, Andrej Jemec, Boris Jesih, Metka Krašovec, Adriana Maraž, France Mihelič, Branko Miljuš, Edo Murtić, Marjan Pogačnik, Miroslav Šutej in Halil Tikveša.[144]

---

137 »Likovni umetnici u Nju Delhiju«, *Politika* (Beograd) 20. 2. 1978. Razstavljata mdr. Boris Jesih, Slavko Tihec.

138 Arhiv MG: Dostava gradiva za XXXI. sejo Komisije za likovno umetnost MKO-ja, ki bo 3. 2. 1978, dopis, dne: 24. 1. 1978. Glej prilogo: Material za sejo: Izveštaj Irine Subotić, komesara jugoslovenske izložbe na medunarodni izložbi savremene umjetnosti koja će se otvoriti 15. decembra 1977. godine u Nju Delhiju, dne: 7. 12. 1977.

139 Do leta 1972 Cejlon.

140 Glej op. 29.

141 Glej op. 109, str. 277. Razstavljavci: Janez Bernik, Riko Debenjak, Andrej Jemec in drugi.

142 »Umetniška fotografija v Colombu«, *Večer* (Maribor) 13. 8. 1976, št. 188.

143 Arhiv MG: Razstave MG v tujini: 1976–1978, dopis, dne: 16. 8. 1976.

144 Katalog razstave. – Glej op. 109, str. 309. Tu podatek, da je bila razstava v Kolombu od 8 – 22. 10. 1976.

Razstava je leta 1976 potovala v Indijo (v Kalkuto, New Delhi, Mumbaj), leta 1977 v Bangladeš (v Dako) in v Iran (v Teheran) ter leta 1978 v Sirijo (v Damask).[145]

Iz kulturnega programa, ki sta ga leta 1974 podpisali **Severna Koreja (DLR Koreja)** in Jugoslavija, izvemo, da je bil dogodek iz Severne Koreje na jugoslovanskih tleh gostovanje glasbeno-koreografskega ansambla DLR Koreje Mansude.[146] Državi sta imeli podpisane kulturne programe[147] in, predvidevamo, tudi redno kulturno izmenjavo, vendar je podatke o tem težko najti. Omenimo razstavo jugoslovanskega angažiranega plakata, ki je bila prvič na ogled v Pekingu avgusta 1977, kasneje naj bi jo prenesli tudi v DLR Korejo. Pripravila sta jo Muzej savremene umetnosti Beograd in Zvezna komisija za kulturne stike s tujino v Beogradu. Avtorji razstavljenih del so bili priznani oblikovalci jugoslovanskega plakata, tudi Matjaž Vipotnik in Tomaž Kržišnik. Na razstavi je bilo 92 plakatov, med njimi plakati na temo varstva človekovega okolja, skrbi za ostarele osebe, akcij Rdečega križa, skrbi za otroke in drugega.[148]

Omeniti moramo tudi dobro mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije s **Kitajsko** in **Japonsko**, ki sta tu izpuščeni, ker nista bili članici neuvrščenih. Moderna galerija v Ljubljani je že leta 1960 v Tokiu pripravila razstavo *Graphic Art of Yugoslavia*, ki je dobila laskave komentarje v časopisnih odzivih in bila prenesena tudi v Osako in Kjoto.[149] Jugoslovanski umetniki so bili tudi redno prisotni na Mednarodnem grafičnem bienalu v Tokiu,[150] osrednji manifestaciji v Aziji, ki je potekala vse od leta 1957 dalje.[151]

Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami v razvoju, kot so pogosto imenovane v uradnih dokumentih, lahko v obravnavanem obdobju ocenimo za zelo živo, prav tako prizadevanje (Zvezne) komisije za kulturne stike s tujino v Beogradu, ki je aktivno pripravljala programe kulturnega sodelovanja in podpirala

---

145 Glej op. 109, str. 309.

146 AJ – 320 – 61 – 88: Program kulturne, prosvetne, naučne i tehničke saradnje Vlade Socialistične Federativne Republike Jugoslavije i Severne Koreje, podpisan 3. 11. 1974.

147 Prav tam. – AJ – 320 – 61 – 88: Programi kulturne saradnje SFRJ i Severne Koreje za 1976 i 1977, 1976.

148 »Izložba jugoslavenskog plakata u Kini i Koreji«, *Vjesnik* (Zagreb) 13. 8. 1977. – »Jugoslovanski plakat na Kitajskem in v Koreji«, *Dnevnik* (Ljubljana) 19. 8. 1977, št. 224.

149 Glej op. 64. – »Uspehi tudi na Japonskem«, *Ljubljanski dnevnik* (Ljubljana) 1. 8. 1960, št. 178.

150 AJ – 319 – 49 – 65: Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom. Predlog programa rada za 1968. godinu, december 1967.

151 »Debenjak in Mihelič v Tokiu«, *Ljubljanski dnevnik* (Ljubljana) 15. 5. 1957, št. 112.

institucije, ki so želele sodelovati z drugimi muzeji, razstavišči in strokovno javnostjo po svetu. Čeprav smo se v raziskavi osredotočili samo na mednarodno izmenjavo na področju razstav, lahko zapišemo, da Jugoslavija ni imela dolgoročne in načrtovane/planske mednarodne kulturne politike z državami članicami gibanja neuvrščenih, pa tudi z drugimi državami sveta je nismo zasledili. Svojo zunanjo politiko je gradila na politiki neuvrščenosti in na odprtosti države, k čemur je po besedah Zorana Kržišnika, nekdanjega direktorja Moderne galerije v Ljubljani, pripomogla tudi kultura. »Tem ljudem sem dokazal, da smo mi lahko vir možnosti liberalizacije, ki ni kruta v smislu družbeno napetih situacij, ampak da je likovna umetnost lahko inštrument rahlega liberalnega odpiranja. Tako je bilo. Veste, prek uveljavljanja v umetnosti je svet o nas tudi zelo kakovostno pisal, razglašal, da smo odprta družba.«[152]

Za nadaljnje raziskave naj omenimo, da je v Arhivu Jugoslavije v Beogradu še veliko nepregledanega gradiva, ki čaka na obravnavo, opozorimo pa, da je pomemben fond z naslovom Fond solidarnosti z neuvrščenimi in z državami v razvoju (1975–1991) žal za vedno izgubljen.[153]

Teja Merhar je kustosinja na oddelku Dokumentacija-arhiv Moderne galerije v Ljubljani.

---

152 Beti Žerovc, »Zoran Kržišnik. Pogovor z Zoranom Kržišnikom«, v: *Kurator in sodobna umetnost. Pogovori* (Ljubljana: Maska, 2008), str. 46.

153 V noči z 2. na 3. april 1999 je bilo med Natovim bombardiranjem Beograda uničenih pet fondov Arhiva Jugoslavije, ki so bili shranjeni v stavbah Zveznega ministrstva za notranje zadeve; štirje popolnoma, en fond pa delno. Med popolnoma uničenimi fondi je tudi fond z oznako (AJ – 454): Fond solidarnosti sa nesvrstanim zemljama i zemljama u razvoju (1975–1991) .



Platnica kataloga potujoče razstave *Contemporary Yugoslav Prints* leta 1976

Svet v obdobju od ustanovitve neuvrščenih (1961) do razpada Jugoslavije (1991)

Anej Korsika

1961: ZDA prekinejo vse diplomatske in konzularne stike s Kubo, temu kasneje sledi še ekonomski embargo (odnose ponovno vzpostavijo šele leta 2015). V Franciji na referendumu 75 odstotkov ljudi podpre pravico Alžirije do samoodločbe. V Kongu je ubit predsednik vlade **Patrice Lumumba**, ki postane ikona vseafriškega gibanja. V Jeruzalemu se začne sojenje **Adolfu Eichmannu**. **Jurij Gagarin** obkroži Zemljo in postane prvi človek v vesolju. Začne se gradnja berlinskega zidu. ZDA postanejo uradno vpletene v vojno v Vietnamu. Od 1961 do 1974 traja portugalska kolonialna vojna oziroma vojna za osvoboditev, kot ji rečejo v osvobajajočih se kolonijah.

1962: **Milovan Djilas** objavi *Pogovore s Stalinom*, zaradi katerih ga jugoslovanska oblast zapre. **Aleksander Solženicin** izda *En dan v življenju Ivana Denisoviča*, ki opiše življenje v gulagu v času Stalina.

1963: V Beogradu odprejo Inštitut za duševno zdravje, prvo tovrstno ustanovo v vsej jugovzhodni Evropi. Potres v Skopju v Makedoniji zahteva 1070 življenj. **Martin Luther King** na shodu v Washingtonu pred četrt milijona ljudi poda svoj legendarni govor »I have a dream«. Ubit je predsednik **John F. Kennedy**, nasledi ga Lyndon B. Johnson.

1964: **Nelson Mandela** na sojenju z govorom »Pripravljen sem umreti« zaznamuje enega ključnih trenutkov gibanja za odpravo apartheida v Južnoafriški republiki. Umre **Džavaharlal Nehru**, prvi predsednik neodvisne Indije in ključna

figura pri oblikovanju gibanja neuvrščenih. Ustanovljena je Palestinska osvobodilna organizacija (PLO). V Sovjetski zvezi odstavijo **Nikito Hruščova**, nasledi ga **Leonid Brežnjev,** ki ostane na oblasti vse do smrti leta 1982.

1966: Indira Gandhi postane predsednica indijske vlade. V Gani je med svojim obiskom v tujini odstavljen predsednik **Kvame Nkrumah**, eden od ustanoviteljev gibanja neuvrščenih. Na Kitajskem se začne kulturna revolucija. Francija formalno zapusti zvezo NATO. V Španiji je razglašena amnestija za zločine v času španske državljanske vojne, vendar velja le za falangistično stran.

1967: V Indoneziji je odstavljen **Sukarno**, še eden od ustanoviteljev gibanja neuvrščenih, nasledi ga **Suharto**. V Kambodži se začne prva faza državljanske vojne med kamboško kraljevino in Rdečimi Kmeri. V Grčiji z vojaškim udarom pride na oblast vojaška hunta, njena diktatura traja do leta 1974. Vzhodna nigerijska provinca Biafra razglasi neodvisnost, vendar ni mednarodno priznana. Med Izraelom in Egiptom, Sirijo, Irakom in Jordanijo se odvije šestdnevna vojna. V Boliviji je ujet in usmrčen **Che Guevara**.

1968: Daniel Cohn-Bendit, »Rdeči Dany«, s še sedmimi študenti zasede pisarne Univerze Nanterre, s čimer sproži niz dogodkov, ki Francijo v maju privedejo na rob revolucije, ko več kot milijon ljudi protestira na pariških ulicah. V ZDA je ubit **Martin Luther King**. Rudi Dutschke, voditelj levičarskega študentskega gibanja v Nemčiji, preživi poskus atentata.

V Beogradu, v manjši meri pa tudi po drugih prestolnicah jugoslovanskih republik, v Sarajevu, Zagrebu in Ljubljani, se odvijejo študentski protesti, najbolj množični od konca druge svetovne vojne. Študentje protestirajo proti gospodarskim reformam, ki so privedle do visoke brezposelnosti in številne delavce prisilile v iskanje dela v tujini. Titu sčasoma uspe zajeziti protestni val, ko v televizijskem govoru znamenito izreče, da imajo študentje v večini svojih zahtev prav. Kljub temu v naslednjih letih tako za študentske voditelje kot za simpatizerje v vrstah profesorjev sledijo zaporne kazni in izgube zaposlitve.

Varšavski pakt z več kot 750.000 vojaki vdre na Češkoslovaško in zaduši proces politične liberalizacije, znan pod imenom praška pomlad.

1970: Biafra kapitulira, s čimer je konec nigerijske državljanske vojne; ta je terjala okrog 100.000 vojaških življenj in od pol do dveh milijonov življenj civilistov, ki so

umrli od lakote. Ulrike Meinhof in Andreas Baader ustanovita Frakcijo rdeče armade (RAF), ki obstaja vse do leta 1998. Umre še eno veliko ime in ustanovitelj gibanja neuvrščenih, **Gamal Abdel Naser**. V Čilu je izvoljen **Salvador Allende**. Na 3. konferenci neuvrščenih v Lusaki v Zambiji gibanje za enega svojih ciljev sprejme zavzemanje za miroljubno reševanje sporov in nesodelovanje v velikih vojaških zavezništvih (NATO, Varšavski pakt), ob tem pa tudi nasprotuje postavljanju vojaških oporišč v tujih državah.

1971: Švica ženskam podeli volilno pravico na državni ravni, a ta še naprej ne velja za vse kantone. Jugoslavija tujim podjetjem dovoli, da od zdaj naprej dobičke odnesejo iz države. ZDA napovedo, da dolar ne bo več vezan na zlato, s čimer odpravijo sistem **Bretton Woods**, ki je zaznamoval svetovno povojno gospodarstvo.

1972: V Jugoslaviji se zgodi zadnji veliki izbruh ošpic v Evropi; okuženih je 175 ljudi, 35 jih umre.

1973: Ustanovljena je Fronta Polisario, ki si vse do danes prizadeva za neodvisnost Zahodne Sahare in je zaradi tega v sporu s Kraljevino Maroko. Ameriška psihiatrična zveza homoseksualnost izloči iz skupine duševnih bolezni in motenj. Ob podpori ameriške obveščevalne agencije CIA čilska vojska z udarom odstavi predsednika **Salvadorja Allendeja**; sledi surova vojaška diktatura generala **Augusta Pinocheta**. V Alžiriji se odvije 4. konferenca neuvrščenih.

1974: Po petih mesecih se konča naftna kriza, ki je posledica tega, da države OPEC--a uvedejo embargo na izvoz nafte v države, ki v vojaškem sporu med Izraelom in arabskimi državami podprejo prvega. Zahodnonemški kancler **Willy Brandt** odstopi, potem ko se izve, da je eden njegovih najtesnejših sodelavcev agent vzhodnonemške tajne policije. V ZDA zaradi škandala Watergate odstopi predsednik **Richard Nixon**. OZN podeli Palestinski osvobodilni organizaciji status opazovalke.

1975: Umre general **Francisco Franco**, s čimer se konča obdobje vojaške diktature v Španiji, ki je trajalo od leta 1939. Neuvrščeni ustanovijo Non-Aligned News Agencies Pool, v katerem sodelujejo tiskovne agencije članic; izredno pomembno vlogo pri tem odigra jugoslovanska tiskovna agencija Tanjug. Ta je ustanoviteljica in glavna pobudnica tega sodelovanja, skrbi pa tudi za izobraževanje in posredovanje izkušenj novinarjem drugih članic. Agencija po Titovi smrti doživi precejšen zaton, leta 2005 pa

je preoblikovana v še danes delujoči Non-Aligned News Network (http://www.namnewsnetwork.org/), ki ga podpira predvsem malezijska tiskovna agencija.

1976: Rdeči Kmeri v Kambodži začnejo s prisilno evakuacijo prebivalstva glavnega mesta in z genocidom, ki terja življenja približno četrtine prebivalstva. Frakcija rdeče armade v Stockholmu zasede zahodnonemško veleposlaništvo in terja izpustitev svojih zaprtih članov. Od tod izvira t. i. stockholmski sindrom. Severnovietnamske sile zasedejo Sajgon, prestolnico Južnega Vietnama, s čimer je konec vojne v Vietnamu.

1979: 6. srečanje neuvrščenih je v Havani. Kubanski predsednik **Fidel Castro** v govoru med cilji organizacije izpostavi »neodvisnost, suverenost, ozemeljsko celovitost in varnost neuvrščenih držav« in njihov »boj proti imperializmu, kolonializmu, neokolonializmu, rasizmu in vsem oblikam tuje agresije, okupacije, nadvlade, vmešavanja ali hegemonije kot tudi proti velesilam in blokovski politiki«.

Podporniki ajatole **Homeinija** prevzamejo oblast v Iranu, kmalu se začne tudi kriza s talci na ameriškem veleposlaništvu v Teheranu. Iranska stran od Američanov zahteva izročitev šaha **Reze Pahlavija**, da bi mu sodili v Iranu. Drama s talci traja 444 dni. **Margaret Thatcher** postane prva ženska predsednica vlade Združenega kraljestva. Sovjetska zveza napade Afganistan in se zaplete v vojaški spopad, ki traja skoraj do njenega razpada. Sovjetska invazija zada enotnosti gibanja neuvrščenih hud udarec; del članic namreč invazijo podpre, druge, predvsem muslimanske, pa jo obsodijo.

1980: Umre jugoslovanski predsednik **Josip Broz Tito**. Največjega pogreba v zgodovini se udeležijo delegacije 128 držav od 154 držav članic OZN. V ladjedelnici v Gdansku **Lech Walesa**, kasnejši predsednik neodvisne Poljske, organizira prvo izmed številnih stavk. Začne se iransko-iraška vojna. **Ronald Reagan** postane 40. predsednik ZDA.

1984: V Sarajevu so zimske olimpijske igre. Vatikan po 368 letih oprosti Galileja.

1985: Mihail Gorbačov postane generalni sekretar Komunistične partije Sovjetske zveze in s tem osmi ter zadnji voditelj Sovjetske zveze.

1986: Na 27. kongresu Komunistične partije Sovjetske zveze Gorbačov napove **glasnost** in **perestrojko**. V jedrski elektrarni Černobil v Ukrajini pride do nesreče; umre več kot 4.000 ljudi, evakuiranih je več kot 350.000 ljudi.

1988: McDonalds odpre prvo restavracijo v Beogradu, ki je obenem prva v katerikoli državi, kjer so na oblasti komunisti. Po osmih letih se končata sovjetsko-afganistanska in iraško-iranska vojna; slednja terja okrog milijon življenj. Osama bin Laden ustanovi Al Kaido.

1989: Po vsem vzhodnem bloku se dogajajo protesti in stavke, nezadovoljstvo s partijskimi oblastmi dosega vrelišče. Novembra pade berlinski zid, eden največjih simbolov hladne vojne. V nasprotju z dogajanji v Sovjetski zvezi in Vzhodni Evropi so poskusi kitajskih disidentov surovo zatrti. V Beogradu se odvije 9. srečanja neuvrščenih.

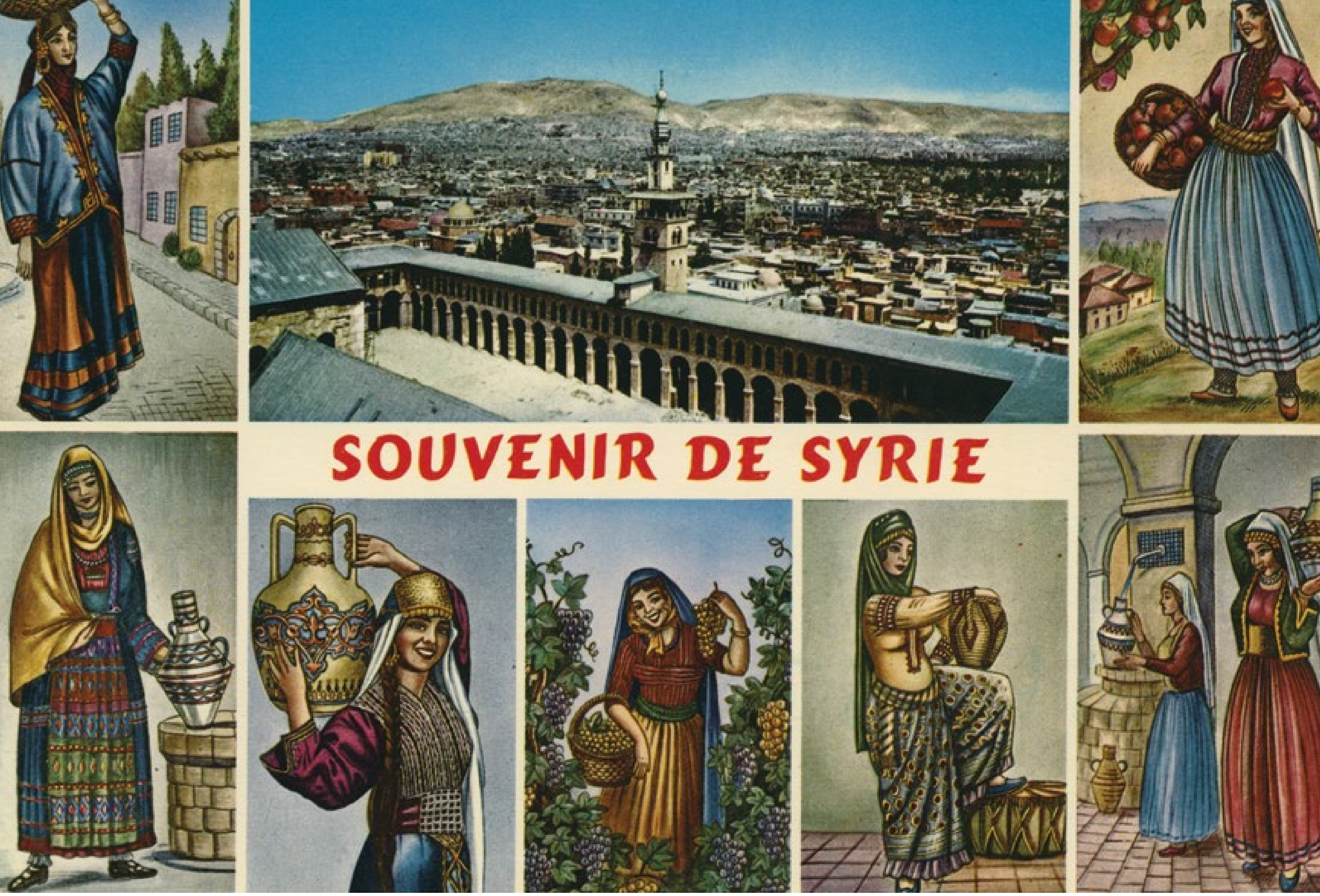
1990: Vzhodna in zahodna Nemčija se združita v Zvezno republiko Nemčijo. V Jugoslaviji Zveza komunistov nima več političnega monopola in v več republikah izvedejo večstrankarske volitve; začne se razpad Jugoslavije. Iz zapora je izpuščen **Nelson Mandela**.

1991: Sovjetska zveza razpade na petnajst neodvisnih držav, z razglasitvijo neodvisnosti Slovenije in Hrvaške pa se začne tudi krvavo razpadanje Jugoslavije. Od leta 1992 SFRJ tako tudi uradno ni več članica gibanja neuvrščenih.

Anej Korsika je svobodni pisec in soustanovitelj Iniciative za demokratični socializem v Sloveniji.







Dan Acostioaei
Morja pod puščavami, 2016–2017
video instalacija; HD, barvni, zvočni, 9'53"
fotografija iz videa
© Dan Acostioaei

DAN ACOSTIOAEI

Z večplastno pripovedjo, v kateri so drug na drugega naloženi osebni spomini in geopolitične analize, podaja fotografska in video instalacija *Mări sub pustiuri* (*Morja pod puščavami*) artikulacijo afektivnega védenja v odnosu do dediščine socializma. Osebne in politične vezi se prepletajo pred zgoščenim kulturnim in ideološkim ozadjem, v katerem so združene različne časovnosti. Izhodišče dela predstavljajo dokumenti, podobe in materialne sledi, ki jih je za seboj pustil moj oče, ko je bil kot gradbeni inženir poslan na delo v Sirijo med letoma 1975 in 1978 ter v Irak med letoma 1981 in 1983. Obenem delo preučuje socialistično trgovanje z bližnjevzhodnimi državami v času Ceaușescujevega režima in ga analizira kot alternativo sodobnim odnosom med vzhodom in zahodom. Podobe implicitno, tudi s kontrastom, obujajo spomin na migracijo delovne sile na zahod po letu 1989 in na nedavni val sirskih beguncev, iščočih azil v Evropi.

Gledalec lahko iz danih fragmentov, ki obsegajo predvsem osebne zgodovine, dopisovanja, zemljevide, turistične fotografije in neosebne fotografske materiale, kot so razglednice, skuša sestaviti možno politično in osebno pripoved.

Film, ki spremlja instalacijo, se začne z odlomkom iz zgodbe »Mări sub pustiuri« (Morja pod puščavami) Dumitruja Raduja Popescuja:

»Zaman ji je poskušal razložiti, da je Sahara območje, ki so ga ljudje le začasno zapustili, da nobena puščava ni resnična puščava, da voda obstaja povsod na zemlji, tako kot življenje, in da je nihče ne more vse porabiti. Sahara je bila nekoč iz neznanega razloga opustošena in je ostala opustela. A voda je vseeno tam, nekje je celo prebral, da so pod puščavami ogromna morja. Človek jih mora edinole premakniti, da spravi ta zaklad na površje. . .«



Sven Augustijnen
Duhovi, 2011
video, barvni, 16:9, zvočni, v francoščini, BE, 104'
fotografija iz videa, © Spectres by Sven Augustijnen

Zasnova in slika: Sven Augustijnen
Asistent producenta: Fairuz
Montaža: Mathieu Haessler in Sven Augustijnen
Snemalca zvoka: Benoît Bruwier in Jeff Levillain
Mešalec zvoka: Benoît Bruwier
Glasba: *Pasijon po Janezu*, J.S. Bach (izvaja La Petite Bande)
Produkcija: Auguste Orts, koproducenti Projections, Cobra Films in Jan Mot
Projekt so podprli: Flanders Audiovisual Fund, CERA Partners in Art, Mu.ZEE, Kunstenfestivaldesarts, Koninklijke Vlaamse Schouwburg, WIELS Contemporary Art Centre, Vlaams-Nederlands Huis deBuren, de Appel arts centre, Marres Centre for Contemporary Culture, Vlaamse Gemeenschapscommissie, Kunsthalle Bern, Kunst Halle Sankt Gallen, Kunstencentrum BUDA, FLACC Workplace for Visual Artists, Fonds Régional d'Art Contemporain – Région Bourgogne, Le Fresnoy studio national des arts contemporains

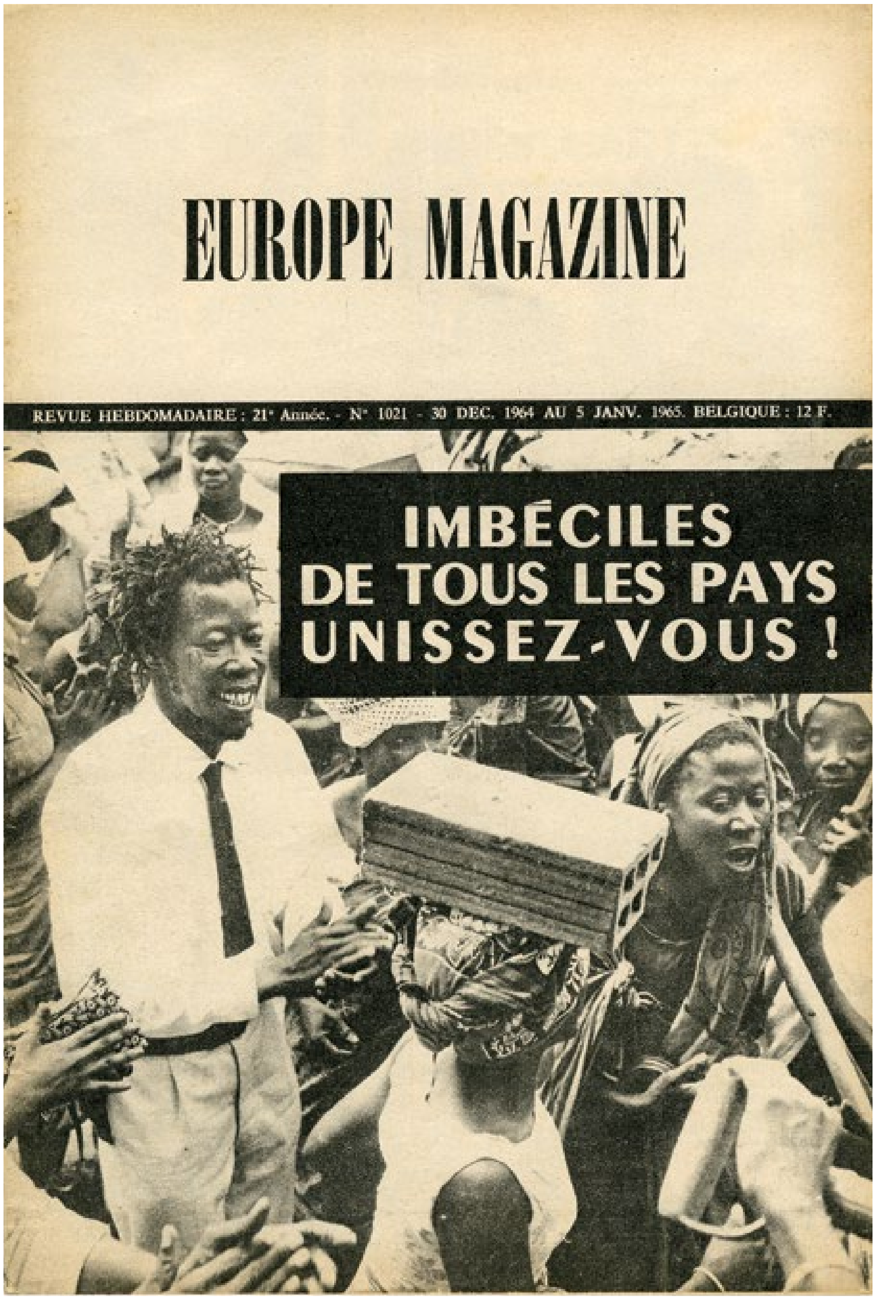
SVEN AUGUSTIJNEN

Petdeset let po njegovem političnem umoru se Patrice Lumumba, prvi premier neodvisnega Konga, vrača strašit po Belgiji. S komemoracijami in srečanji skuša visoki belgijski državni uslužbenec, ki je bil tistega tragičnega 17. januarja 1961 v Elisabethvillu, izgnati duhove preteklosti. Ob zvokih *Pasijona po Janezu* J. S. Bacha nas *Duhovi* popeljejo v enega najtemnejših dni dekolonizacije Belgijskega Konga. Dolgometražni film Svena Augustijnena raziskuje biopolitično telo in pri tem razkriva, kako tanka črta ločuje legitimacijo in zgodovinopisje od travmatičnih vprašanj odgovornosti in dolga.

Film *Duhovi* je dobil nagradi Public Libraries Prize in GNCR Prize ter posebno pohvalo mednarodne žirije na FID v Marseillu v Franciji. Na festivalu Filmer à Tout Prix v Belgiji pa je prejel nagrado flamske skupnosti.

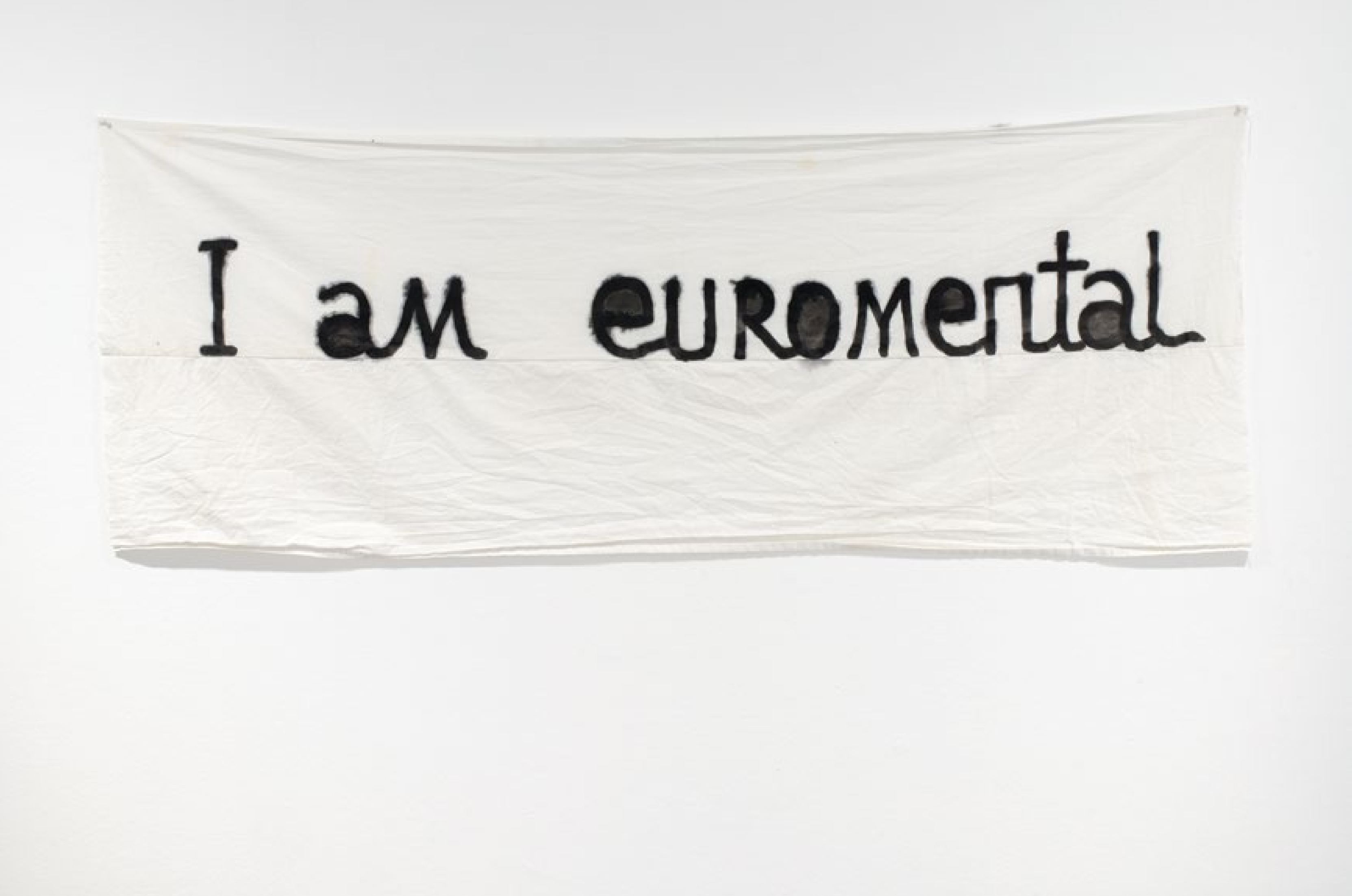
V sklopu Augustijnenove samostojne razstave je izšla tudi knjiga *Spectres* (Duhovi) pri založbi ASA Publishers.

Instalacija *Imbecili vseh držav, združite se!* temelji na obsežni zbirki revije *Europe Magazine*, skuša pa slediti usodi belgijske puške FN FAL v času hladne vojne (v borbi proti komunizmu so jo uporabljali kot »desno roko svobodnega sveta«). Instalacija deluje na več ravneh: popelje nas nazaj v obdobje dekolonizacije in neokolonializma, z obravnavo povojnega časa kot zrcala našega sedanjega stanja pa analizira, kako gre militarizacija naše družbe z roko v roki z rasističnim diskurzom desnice ter spodkopavanjem demokracije in oblikovanja politik.



Sven Augustijnen
Imbecili vseh držav, združite se!, 2018
revije v stekleni vitrini

Asistent: Frédéric Uytenhoeve
Projekt je podprl: CCStrombeek
Z dovoljenjem umetnika in Jana Mota, Bruselj



Babi Badalov
I Am Euromental, 2015
tuš na bombažu

Zbirka M HKA, Antwerpen / Zbirka Flemish Community



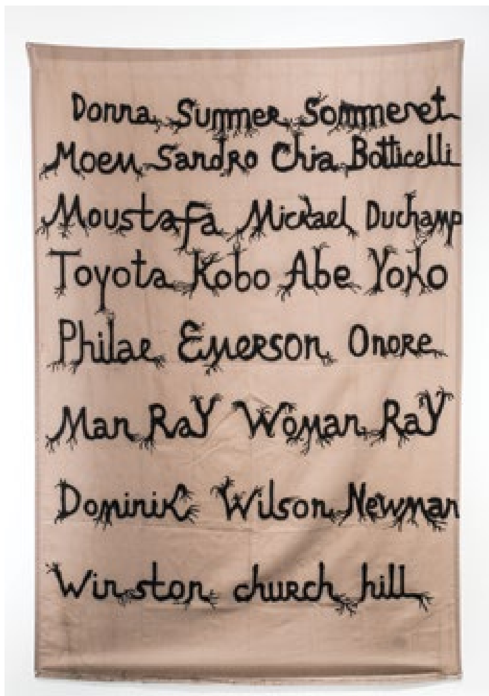
Babi Badalov
Oriental A, B, C, 2015
tuš na bombažu

Zbirka M HKA, Antwerpen / Zbirka Flemish Community

BABI BADALOV

Babi Badalov se že vse življenje seli med Rusijo, Združenimi državami Amerike, Evropo, Malo Azijo in Bližnjim Vzhodom. Zdaj živi v Franciji, potem ko je dobil status begunca. Badalov uprizarja nekakšno jezikovno igro z mešanjem različnih jezikov – govori tališko, perzijsko, azerbajdžansko, rusko, turško, angleško in francosko po zaslugi dolgoletnega tajnega bivanja v številnih državah – ter znakov, etimologij in besednih iger. Delo ne odraža le umetnikovega dolgotrajnega žalovanja, ogroženosti in razseljenosti, ampak tudi utopično željo po nekem prihodnem hibridnem jeziku, ki bo skupen vsem. Pripoveduje pa tudi o njegovi zapleteni osebni poti kot metafori za kulturne in zgodovinske konflikte globaliziranega sodobnega sveta.

Besedilo posredoval Middlesbrough Institute of Modern Art.



Babi Badalov
Donna Summer, 2015
tuš na bombažu

Zbirka M HKA, Antwerpen / Zbirka Flemish Community



María Berríos & Jakob Jakobsen
The Revolution Must Be a School of Unfettered Thought, 2014
publikacija, ki je bila del instalacije in ki so jo obiskovalci lahko vzeli s seboj
foto: Jakob Jakobsen

MARÍA BERRÍOS in JAKOB JAKOBSEN

»Revolucija mora biti šola neomejene misli.«

Kaj je revolucionarna razstava? Ali kaj je lahko revolucionarna razstava? Propagandni stroj proti nesprejemljivi sedanjosti? Raziskava eksperimentalnega jezika revolucije? Ali obravnava spremembe, vsiljuje spremembe, ali je sama sprememba? V luči nedavnih uporov proti sedanji krizi globalnega kapitalizma daje ponovno rojstvo »revolucije« tem vprašanjem drugačen zven. Revolucionarna razstava izkoristi trajne ruševine nedokončanih uporov za odpiranje novih poti. Gre za boj s sedanjostjo, vendar sedanjostjo, v kateri strašijo odmevi zgodovine.

Konkretni odmev, ki ga raziskujeva, je razstava *Iz tretjega sveta (Del Tercer Mundo)*, postavljena v Pabellón Cuba januarja 1968. Bila je eden glavnih javnih dogodkov Havanskega kulturnega kongresa, velikega zborovanja, na katerem so skušali izoblikovati jezik za mednarodni boj proti imperializmu ter za dekolonizacijo in osvoboditev globalnega juga. Kongres je združeval različne stroke in prečil nacionalne meje ter pri tem združil na stotine umetnikov, pisateljev, učiteljev telovadbe, pesnikov, znanstvenikov, protipsihiatrov, feministk,

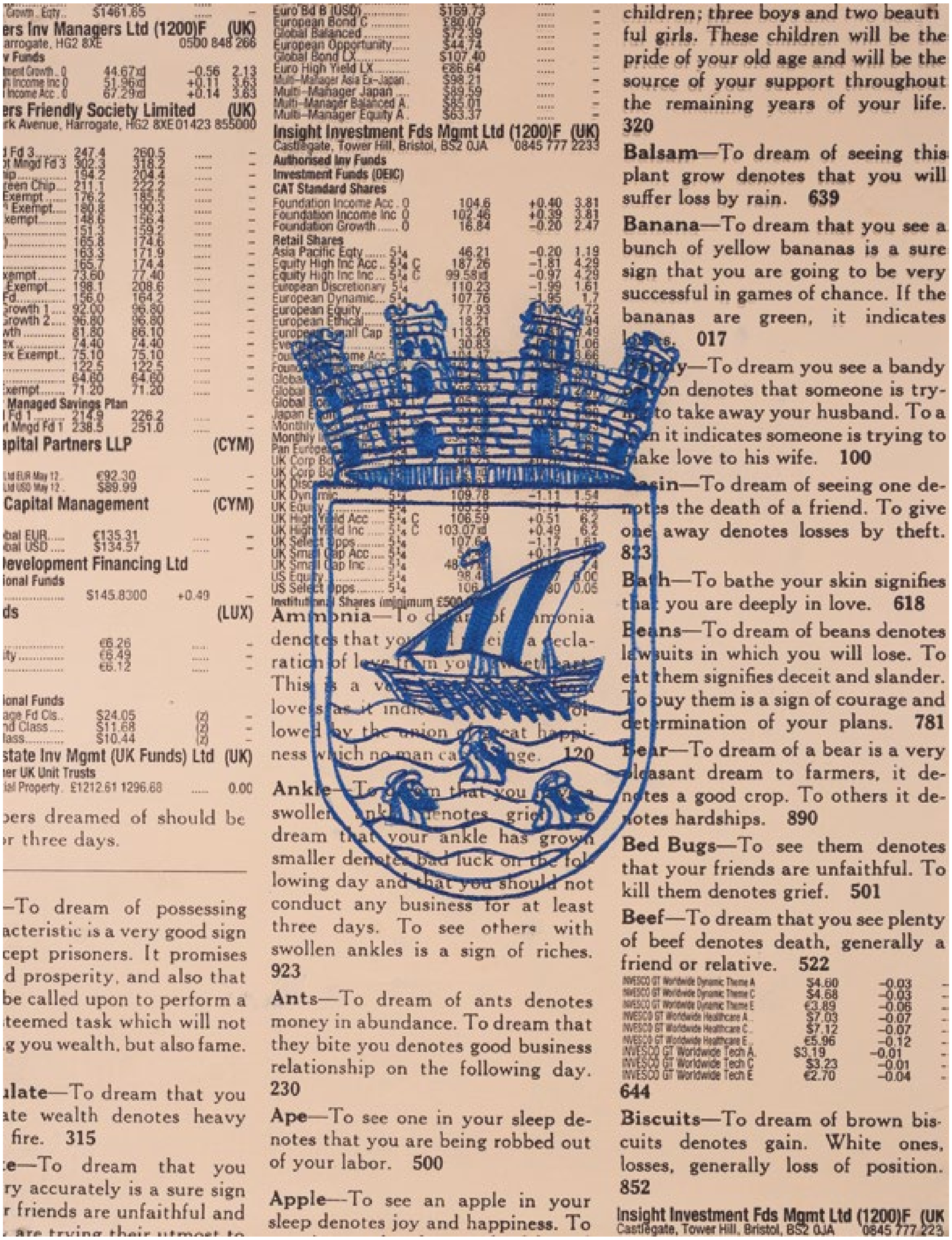
militantnih borcev za pravice črncev, zobozdravnikov, ekonomistov, filozofov, študentov in aktivistov z večine sveta v poskusu, da bi povezali njihove boje in revolucionarne sile.

Kot pedagoška razstava je imela *Iz tretjega sveta* namen kartirati in reflektirati sodobno obubožanje sveta ter podati dinamičen prikaz ljudskega upora in odpora. Bila je multimedijska totalna instalacija, ki je z avdiovizualnimi tehnologijami ustvarjala celovito čutno pripoved z neonskimi animacijami, stripi, mehansko animiranimi velikimi plakati, satiričnimi filmskimi kolaži, protestnimi dioramami, zvočnimi efekti in tremi živimi živalmi (lamo in dvema levoma). Pri tem ni šlo za približevanje muzeja ljudem, ampak za uporabo jezika ulice in njegovo preoblikovanje v razstavno obliko.

Revolucionarna razstava zahteva večplasten jezik, ki se upira samemu jeziku. Odprta mora biti za destruktivne trke s sedanjostjo in se soočati z nadaljnjim obubožanjem že razlaščenih. Kot militantna raziskovalca sva ugotovila, da je prehod od refleksije o revolucionarni razstavi do nastanka revolucionarne razstave težak: ni dovolj zbrati znanja okrog nove teme, temveč je treba *skonstruirati nov predmet, ki ne more pripadati nikomur.*

María Berríos & Jakob Jakobsen
The Revolution Must Be a School of Unfettered Thought, 2014
postavitev na 31. bienalu v São Paulu
foto: Jakob Jakobsen





Godfried Donkor

Serija *Evropski grb (modra 1)*, 2018/19

vezenina na papirju Financial Timesa, 55.5 cm x 73 cm

GODFRIED DONKOR

Rodil sem se v Gani, odrasel pa v Združenem kraljestvu, zato moje delo preči celine in kulture. Z mešanjem slogov, podob in medijev raziskujem kreolizacijo kot ustvarjalno silo, ki izhaja iz vzajemnosti jezika, kulture in družbene interakcije.

Ključni del tega procesa je raziskovanje ikonografije množičnih medijev. Mojo prakso, v kateri se ukvarjam z risbo, slikarstvom, grafiko, kolažem in videom, oblikuje raziskovanje in proučevanje širokega nabora izvirnih vizualnih gradiv.

Podobe, iz katerih izhajam, so pogosto zgodovinske, tako fiktivne kot arhivske, predstavljam pa jih skupaj z lastnim arhivom podob iz vse Afrike, Združenega kraljestva, ZDA in Karibskih otokov. V mojih delih se kot motiv redno pojavljajo borzni podatki iz časnika *Financial Times*, ki reflektirajo komercializacijo ljudi v zgodovini.

Moj najnovejši projekt je *Grb Financial Timesa / Evropski grb*. Izhaja iz mojega prejšnjega dela, narejenega z uporabo motivov in podob na evropskih grbih, ki vsebujejo afriške elemente (črnske in mavrske glave). Za zadnja dela iz te serije sem k sodelovanju povabil vezilje

in vezilce iz Gane, da so moje risbe izvezli neposredno na papir *Financial Timesa*. Delo raziskuje zgodovinske premike ljudi iz Afrike po Evropi ter proučuje in predstavlja vizualno estetiko teh grbov v sodobnem kontekstu.

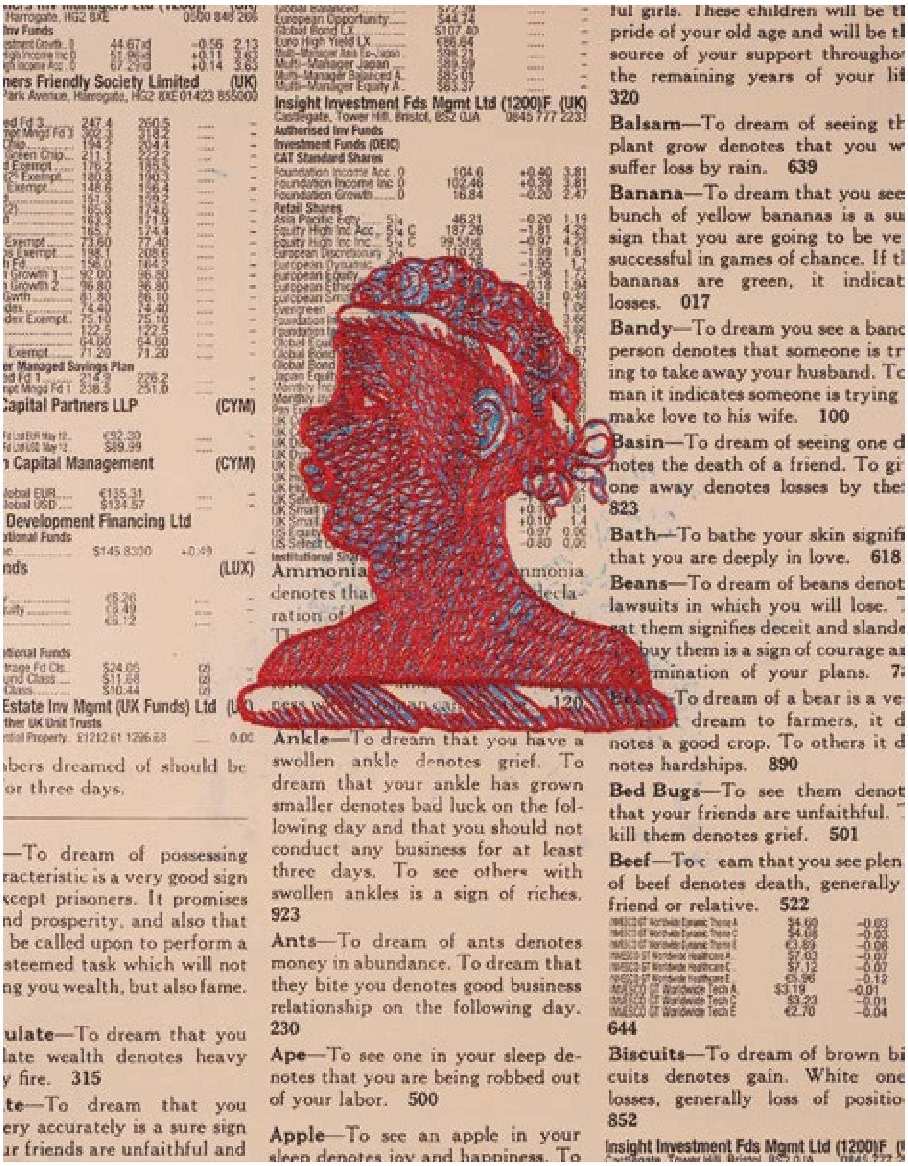


Godfried Donkor
Serija *Evropski grb, X*, 2019
vezenina na papirju Financial Timesa,
35 cm x 58 cm

Godfried Donkor

Serija *Evropski grb (rdeča 1)*, 2018/19

vezenina na papirju Financial Timesa, 55 cm x 71 cm



Serija *Evropski grb* je bila formalizirana leta 2018 v Centru Rockefeller Foundation Bellagio, kjer je bil umetnik rezident Rockefellerjeve fundacije za vizualne umetnosti.



Rafikun Nabi
Pesnik, 1980
grafika, 96,5 x 110 cm
Center sodobne umetnosti Črne gore

GALERIJA UMETNOSTI NEUVRŠČENIH DRŽAV »JOSIP BROZ TITO«

Brez pretiravanja lahko rečemo, da je bila Galerija umetnosti neuvrščenih držav »Josip Broz Tito« najpomembnejša institucija, kar jih je imelo mesto Podgorica v svoji dolgi kulturni zgodovini. Delovati je začela 1. septembra 1984. Titograd je galeriji zagotovil najlepši kompleks v mestu – centralni park ob reki Morači z vsemi kulturno-zgodovinskimi vsebinami. Vsi objekti v njem so nastali leta 1891. V osrednji stavbi, dvorcu Petrovićev, nekdanji rezidenci dinastije Petrović, se nahajajo zbirke galerije. Danes je v tem atraktivnem prostoru sedež Centra sodobne umetnosti Črne gore.

Z zbiranjem, hranjenjem in predstavljanjem reprezentativnih del iz 57 držav, ki so se razlikovala po vrednosti in pomenu, je galerija zbliževala umetnike in umetnosti z vseh koncev sveta, tako da so se čutile posebnosti in značilnosti okolja, ljudi in narodov.

Obstoječi material, ki sestavlja fond galerije, je raznovrsten in razdeljen na štiri zbirke po teritorialni pripadnosti: na zbirke Latinske Amerike, Azije, Afrike in Evrope. Zbirke odražajo tradicionalne, zgodovinske in kulturne vrednote prostorov, iz katerih izvirajo. Prikazujejo sodobna stremljenja v svojih prostorih in napore, da bi se na tem področju v vseh prostorih dosegla univerzalnost likovnega izražanja. Časovni razpon del je različen – najstarejši eksponat je iz sedmega stoletja pr. n. št. in izvira s Cipra. Poleg povsem likovnih stvaritev je v zbirki tudi precejšnje število del uporabnih umetnosti in etnografskega značaja. Ta raznovrstnost materiala dela fond toliko bolj zanimiv, saj se v tem vidijo različni kulturno-zgodovinski miljeji, v katerih so ponekod bolj in drugod manj prihajale do izraza tradicionalne vrednote.

Latinskoameriška umetniška zbirka, del skupnega fonda in zasnovana po teritorialnem načelu, šteje 171 eksponatov iz 10 držav Latinske Amerike. V zbirki so zastopana dela, izvedena v različnih tehnikah (slike, risbe, grafike in skulpture), ki ilustrirajo življenje in običaje držav, iz katerih izhajajo.

Azijska umetniška zbirka, zasnovana po teritorialnem načelu in del skupnega fonda, obsega 140 eksponatov iz 14 držav z azijskega kontinenta. Umetniški predmeti, ki tvorijo zbirko, so slike, skulpture, glasbila in dela uporabne umetnosti.

Afriška umetniška zbirka, del skupnega fonda in zasnovana po teritorialnem načelu, obsega 206 eksponatov iz 21 držav. Reprezentativni so primeri tradicionalnih lesenih skulptur in sodobne makondske umetnosti, pa tudi številne skulpture ter ščiti in maske, ki so večinoma ritualni. V zbirki se nahaja tudi pomembno število slikarskih in grafičnih stvaritev ter uporabnih predmetov.

Evropska umetniška zbirka, zelo pomembna in vredna kot del skupnega fonda Centra sodobne umetnosti Črne gore, obsega 534 muzejskih predmetov iz 12 držav. Zbirka se je s časom širila z darili, donacijami in odkupi del najpomembnejših črnogorskih umetnikov. Tako zdaj skelet zbirke sestavljajo dela črnogorskih umetnikov, na osnovi katerih je mogoče proučevati umetniške pojave in gibanja, ki so zaznamovala umetniško sceno v drugi polovici 20. stoletja, prav tako pa tudi nove tendence, značilne za aktualne tokove v umetnosti.

Svojevrstno estetsko doživetje, ki ga nudi to srečanje kultur, ima posebno vrednost in nosi izredno sporočilo: tu se nehajo meje in se začne univerzalna likovna govorica, ki z barvo in obliko razlaga duhovni milje, tradicijo in sodobnost.

Marina Čelebić, *muzejska svetovalka*

Marina Čelebić, muzejska svetovalka, je vodja oddelka za umetnost v Centru savremene umjetnosti Črne gore.



Slap
tapiserija na svili, 135,5 x 90 cm
Center sodobne umetnosti Črne gore



Agnes Clara Ovando
Sans De Franck
Sveženj kokinih listov, 1983
olje na platnu, 60,5 x 73 cm
Center sodobne umetnosti Črne gore



Đuro Seder
Vdova, 1991
olje na platnu, 184 x 133 cm
Z dovoljenjem umetnika

Gorgona v Džakarti – na ostrini roba?

Nada Beroš

Beseda *edge* (rob, meja, ostrina), *buzz-word* v devetdesetih letih, je dobila privilegirano mesto v mnogih razpravah o vizualnih umetnostih in tudi v drugih postmodernih teorijah na Zahodu. Vsi so odkrivali *robove*, ki so nato naenkrat postajali *centri*, v katerih se je iskala in našla nova in drugačna umetnost, daleč od okostenelega univerzalnega, mednarodnega jezika sodobne umetnosti.[1]

Obenem so se v notranji reakciji na pandemijo in tudi aroganco zahodnjaških razstav sodobne umetnosti začele pojavljati mednarodne razstave sodobne umetnosti v oddaljenih kotičkih sveta (Havana, New Delhi, Seul, Brisbane, Fukuoka, Johannesburg …). Te razstave so zastavljale vprašanje, kako se lokalne umetnosti reflektirajo znotraj nasprotij center/periferija in Zahod/Vzhod, pa tudi, kako se konstituirajo znotraj dihotomije sever (»razvite države«) in jug (»države v razvoju«).

Sredi devetdesetih let je v Zagreb prispelo povabilo za sodelovanje hrvaških umetnikov na mednarodni razstavi *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries* (Sodobna umetnost neuvrščenih držav) v Džakarti v Indoneziji. Tistega leta je Indonezija proslavljala petdeseto obletnico neodvisnosti in se je ob tej priložnosti poskušala vpisati na pomembni zemljevid svetovne sodobne umetnosti v potrditev uspešnosti države pri modernizaciji. Deklarirano *svobodo izražanja* je zdaj lahko pokazala na veliki mednarodni razstavi,

1 David Elliott, »When Edges Become Centres or How to Keep Cool in a Hot Climate«, predavanje na seminarju »Unity in Diversity«, Džakarta, 1995.

na kateri so sodelovali umetniki iz 42 držav »v razvoju« s približno 400 deli. Organizatorji razstave, katere pokrovitelj je bila vlada, niso niti poskušali definirati skupnega imenovalca, ki bi zaobjel sodobne umetnosti neuvrščenih, ampak so se zadovoljili s političnim kriterijem pripadanja gibanju neuvrščenih.

Predstaviti *nedržavno* umetnost na tej zelo državni razstavi v oddaljeni azijski deželi se mi je zdelo majhna, a pomembna subverzija v svinčeni atmosferi devetdesetih let, v kateri so se hrvaška uradna politika, institucije, mediji in tudi umetniki na vse pretege trudili dokazati, da »pripadamo (Zahodni) Evropi«. Hrvaške oblasti, do katerih je povabilo prišlo, so imele polne roke s še nekončano vojno na Hrvaškem, pa tudi s spremljajočimi tranzicijsko-privatizacijskimi posli, zato niso kazale posebnega zanimanja za predstavljanje sodobne hrvaške umetnosti v Džakarti niti se niso vmešavale v selekcijo, kar se je sicer dogajalo ob izbiranju hrvaških predstavnikov za, denimo, prestižni bienale v Benetkah. Tako je šel neopaženo mimo moj izbor peterice članov nekdanje skupine Gorgona (1959–1966), Josipa Vanište, Đura Sederja, Ivana Kožarića, Julija Kniferja in Marijana Jevšovarja, umetnikov, ki niso bili v prvih bojnih vrstah tedaj identitetno zelo močno zaznamovanih hrvaških predstavitev v svetu.

Še en dokaz, da je šlo – s hrvaške perspektive – za neodmevno razstavo, je dejstvo, da je bila Hrvaška edina država nekdanje Jugoslavije, ki je sodelovala na njej, obenem pa je bila tudi najbolj severna evropska država v kontekstu »južnih konstelacij«.

Ob tem je na Hrvaškem, podobno kot tudi v ostalih državah, ki so nastale z razpadom Jugoslavije, obstajala (in še vedno obstaja) precejšna zadržanost do gibanja neuvrščenih kot neposredne dediščine titoizma, katere se je večina v novonastalih državah odrekala.[2]

Danes je splošno znano, da je bila tudi neformalna umetniška skupina Gorgona na robu družbenega in umetniškega življenja v zgodnjih šestdesetih letih, tj. v času svojega najbolj intenzivnega delovanja ali, natančneje, *obstajanja* kot oblike umetniškega

---

2 Niti na Ministrstvu za kulturo RH niti pri Hrvaškem društvu likovnih umetnika (HDLU) iz Zagreba, ki je bilo organizator nastopa hrvaških umetnikov v Džakarti, ni ohranjena dokumentacija o tem dogajanju.

obnašanja (*Behaviour Art*). Sprejemanje marginalizacije, robnega, je pomenilo tudi zavesten odklon od vsiljenih avtoritet na sploh. Niti v pogorgonskem obdobju, ko so posamezniki nadaljevali z delom kot zasebne umetniške osebnosti – in prav dela iz tega obdobja so bila predstavljena na razstavi v Džakarti – gorgonaši niso pripadali *mainstreamu* hrvaške kulture.

Spomnimo se, da je bila leta 1961 z izgradnjo berlinskega zidu otipljivo legitimirana razdelitev Evrope na Vzhod in Zahod, danes pa je iz številnih besedil in publikacij razvidno, da je Gorgona, ki je tudi sama nastala na geopolitičnem in zgodovinsko-kulturološkem *limesu*, nedvomno povezovala ta dva pola, tako v lastnih umetniških delih in aktivnostih kot v sodelovanju z najbolj avantgardnimi umetniki tistega časa (kot so Piero Manzoni, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Dieter Roth, Victor Vasarely, Harold Pinter, Yves Klein, Marcel Duchamp in drugi). Gorgono zato upravičeno imenujejo hkrati poznomodernistična, neoavantgardna in protokonceptualna umetniška skupina.

Na nek način je bila tudi Gorgona neuvrščena, oddaljena od dominantnih institucionalnih in družbenih blokov. Ograjevala se je v enaki meri od (malo)meščanske kulture, okostenelega akademizma in herojskega modernizma. V sivi coni nepripadanja ali, kot je rekel Vaništa, *odmika*, ni bilo močnih kontrastov. Zato je bilo mogoče povezati tradicionalno in avantgardno, radikalno in subtilno, prevrat in *rezbarjenje*, askezo in konformizem, nihilizem in melanholijo, ezoteriko in paradoks, eksistencializem in zen, utišanost in hrup, eskapizem in anarhizem, absurd in radost, ne da bi pri tem prišla pod vprašaj niti celovitost niti svoboda zelo individualiziranih posameznikov Gorgone.

Gorgonaši niso bili apolitični, bili so antipolitični, a tisto, kar jih je v resnici povezovalo, je bila neomejena misel, svoboda, da svetu, ki se je skliceval na nenehni napredek in optimizem, obrnejo hrbet. »Miselna zadržanost, pasivnost, pa tudi indiferentnost so bile nad golim, ironičnim zanikanjem sveta, v katerem smo živeli … Gorgona včasih ni delala ničesar, samo živela je,« je zapisal Vaništa. Duhovno bratstvo Gorgone (zanimivo – nobene ženske članice ni bilo v tem bratstvu!) je pravzaprav trajalo do konca njihovega življenja, o čemer pričajo danes še živi člani Ivan Kožarić, Đuro Seder in Matko Meštrović.

Kaj od vsega tega so lahko *prepoznali* in *privzeli* organizatorji in kustosi razstave, domača in mednarodna publika v Džakarti? Vprašanje ne vsebuje superiornega *severnjaškega* pogleda, zato ga velja zastaviti povsod, kjer je težko rekonstruirati kontekst, na primer na velikih mednarodnih skupinskih razstavah. Tu nemožnost kontekstualizacije otežuje še dejstvo, da najavljeni katalog s pripravljenimi besedili o posameznih umetnikih in gibanjih ni bil dostopen v času trajanja razstave, temveč je izšel šele nekaj let pozneje, ne da bi kdaj dospel do hrvaških udeležencev na razstavi.[3]

Del hrvaških umetnikov ni bilo lahko odkriti v goščavi 400 del, predstavljenih v petih tematskih sklopih na več lokacijah razstave v Džakarti, še zlasti, ker so bili nekateri avtorji predstavljeni v neadekvatno izbranih tematskih skupinah in sosedstvih. Tako je bila, na primer, Kožarićeva instalacija *Obrnjena glava* (1995) – dejansko ready-made iz njegovega ateljeja, ki je vključeval leseno tnalo s sekiro in razsutimi ivermi kot delom procesa – uvrščena v sklop »Tradicija/Konvencija«, kot medij pa je bila navedena »skulptura«. Bolje sta jo odnesla Jevšovar in Knifer v sekciji »Znaki in simboli«, čeprav je bil Kniferjev ogromni diptih, *antislika* njegovega značilnega znaka meandra v tehniki akrila na platnu, uvrščen v grafični medij. Vaništov kolaž *Gorgona 1995*, sestavljen iz sedmih kopij njegovih pomembnih zgodnjih risb, tekstov in fotografij iz obdobja Gorgone, primarno poudarja vprašanje pojma originala in kopije, a v katalogu je opisan kot »slika«. Še najbolje je bil predstavljen Đuro Seder, ki se najbolj oddalji od izhodiščnih premis Gorgone. Z izpovedno, močno gestualno-ekspresivno sliko, *Vdova* (1991) se je odlično vklopil v enega najmočnejših sklopov razstave »Soočenja, vprašanja, iskanja«.

Ne glede na nesporazume, nedorečenosti in protislovja pri organizaciji razstave pa je bilo na spremljevalnem seminarju »Unity in Diversity« (Enotnost v raznolikosti) in na neformalnih druženjih v Džakarti mogoče slišati zanimive komentarje in kritike hrvaških avtorjev,

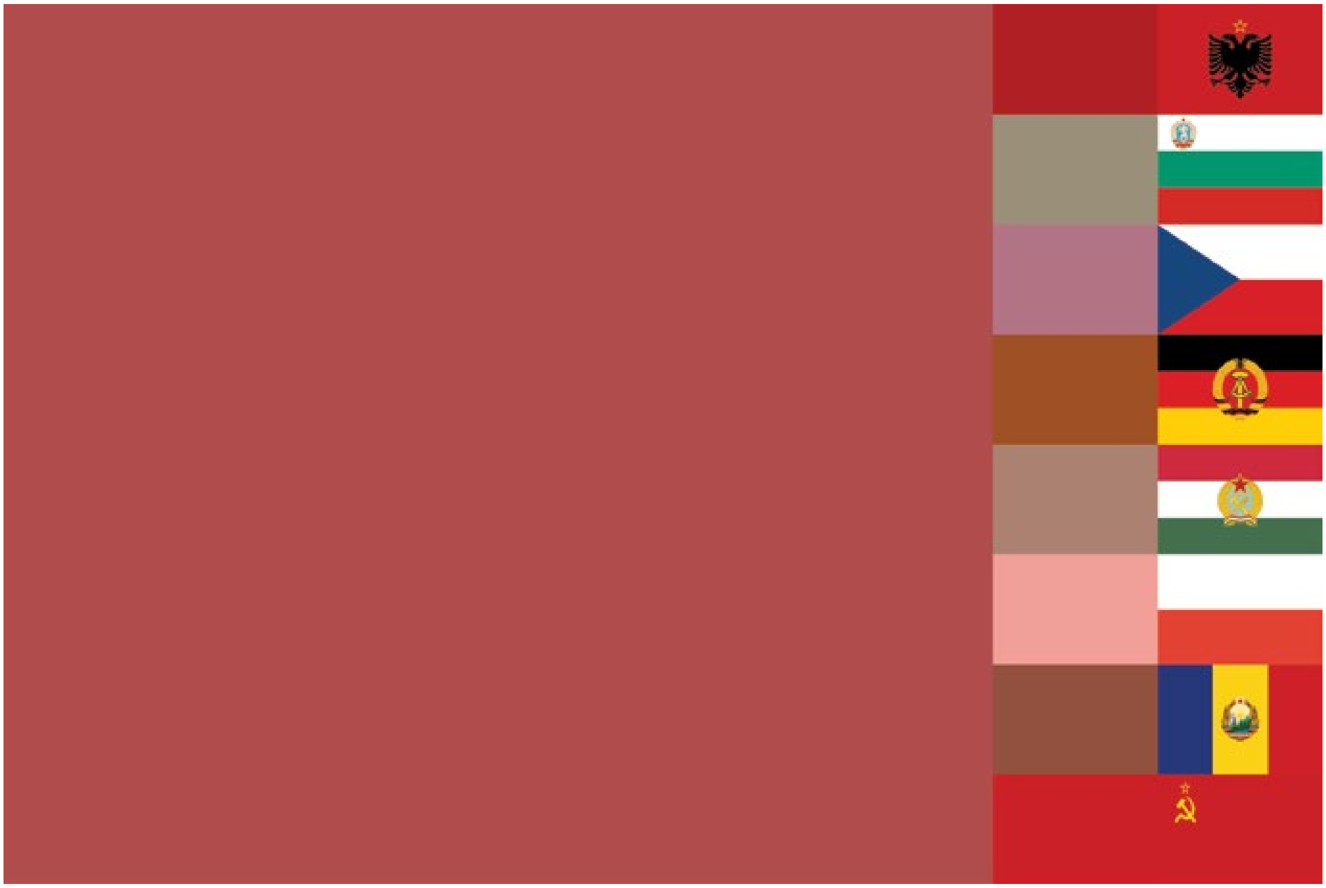
---

3 Naročeni tekst o skupini Gorgona ni bil objavljen niti med trajanjem razstave niti v naknadnem razstavnem katalogu *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries* (1998). Nekoliko prirejen je izšel v hrvaščini v zagrebškem časopisu: Nada Beroš, »Gorgona i poslije«, *Čovjek i prostor*, št. 6/8, 1996. str. 42–45.

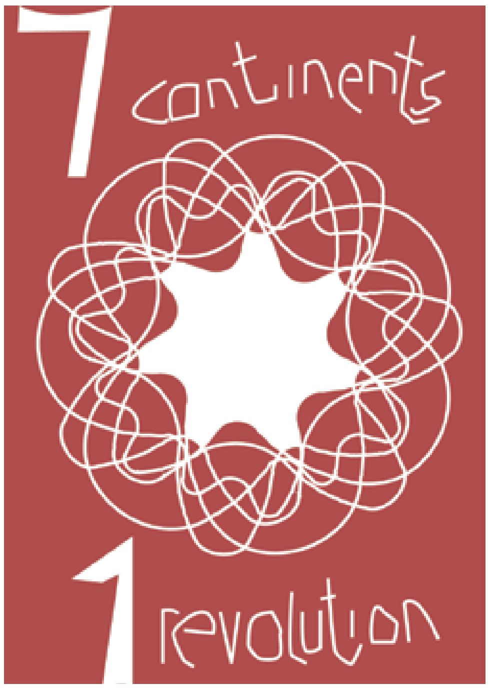
predstavljenih na razstavi. Tu bom omenila le, kako je iranski udeleženec seminarja navdahnjeno interpretiral Vaništovo »enigmatično« delo (ki je bilo uvrščeno v sklop »Prostor–zemlja–človeštvo«) skozi wittgensteinovsko prizmo.

Kdo je komu Drugi, na kakšen način razpada kategorija homogenosti mednarodnega umetniškega jezika, kaj so regionalizmi, kako bledijo in razvodenevajo nasprotja tradicionalno-moderno, lokalno-globalno v pohladnovojni klimi? Dvajset let po razstavi v Džakarti, v času, duhovito poimenovanem *hladni mir*, ni vedno lahko rekonstruirati dejstev, kaj šele vprašanj, ki so ostala v zraku. Ne glede na številne razstave in teoretske tekste, ki so medtem nastali, so mnoga vprašanja še vedno brez zadovoljivih odgovorov za številne udeležence procesa na različnih, pogosto nasprotujočih si straneh. Prav kakor v političnem kontekstu se vprašanja v *hladnem miru* še naprej množijo, odgovori pa postajajo vse bolj negotovi in nemirni.

Nada Beroš je umetnostna zgodovinarka, kustosinja, kritičarka, urednica in predavateljica.



Ferenc Gróf
Naivni teorem množic (zastav, barv, celin), 2018
del serije; digitalni tisk na tkanini (zastava)
različne dimenzije



Ferenc Gróf
Naivni teorem množic (zastav, barv, celin), 2018
del serije; plakat v sitotisku, različne dimenzije

FERENC GRÓF

Projekt izhaja iz serij zastav, ki upodabljajo kolorimetrično časovnico druge polovice dvajsetega stoletja. Trije glavni geopolitični bloki v tistem obdobju, neuvrščene države, NATO in Varšavski pakt, so predstavljeni s povprečno barvo zastav svojih držav. Serije zastav sledijo bistvenim datumom njihovih ustanovitev, začenši z letom 1955 in bandunško konferenco ter ustanovitvijo Varšavskega pakta. Monokromna serija sledi dogodkom stoletja preko razpada socialističnega bloka do povečanja Nata in institucionalizacije gibanja neuvrščenih. V ozadju te pisane časovnice zlivajočih se nacionalnih simbolov je na steni predstavljen reaktualiziran plakat iz leta 1968. Izvirni plakat je nastal v Atelier Populaire Akademije za likovno umetnost v Parizu maja 1968 in nosil napis »3 celine, 1 revolucija« z Vennovim diagramom treh množic kot osrednjim motivom. Ta preprosti plakat, natisnjen z rdečo barvo na belem papirju, je bil spremenjen v Vennov diagram sedmih množic z napisom »7 celin / 1 revolucija« in narejen z uporabo zmešanih, razbitih barv instalacije z zastavami, tj. povprečnih barv zgodovinskih trenutkov. Nobenih zastav, nobenih držav, toda revolucija.



Bojevniki Ljudskega gibanja za
osvoboditev Angole (MPLA), 1968
© Augusta Conchiglia

OLIVIER HADOUCHI

K estetiki južnih vstaj

Poročevalci iz nekdanje Jugoslavije, kot sta bila Zdravko Pečar in Stevan Labudović, so dokumentirali alžirsko vojno za neodvisnost; Jugoslavija je kot del gibanja neuvrščenih podpirala protikolonializem in pravico do nacionalne neodvisnosti, zato so imeli jugoslovanski poročevalci stike z mnogimi narodi (in včasih tudi osvobodilnimi gibanji) na jugu (v Aziji, Afriki in Latinski Ameriki). Poleg tega so imeli tudi osebne izkušnje s partizanskim bojem, kakor jih je imel tudi, na primer, britanski zgodovinar Basil Davidson, ki je podpiral boj za neodvisnost v Angoli in Gvineji Bissau, med drugo svetovno vojno pa je bil poslan k partizanom v Jugoslaviji.

Trikontinentalno gibanje, ki se je navdihovalo pri idejah Frantza Fanona (*The Wretched of the Earth*, 1961), Amilcarja Cabrala, Ho Ši Minha in Ernesta Che Guevare (njegovo slovito sporočilo gibanju, *Message to the Tricontinental*, »ustvarite dva, tri …. veliko Vietnamov« je bilo objavljeno leta 1967) je bilo (ali pa zdaj velja kot tako) revolucionarno ozvezdje na jugu v obdobju dekolonizacije v Aziji in Afriki ter protiimperialističnih bojev v Latinski Ameriki. Čeprav pogosto šteje za

radikalnejše od gibanja neuvrščenih, pa sta obe gibanji uporabljali podobe partizanov (*guerrilleros*, gverilskih borcev v elementu in v naravnem okolju) in tudi druge skupne prvine (oboroženo ljudstvo) v reprezentacijah bojev na jugu. Trikontinentalno gibanje danes umetniki in filmski ustvarjalci dojemajo kot revolucijo v politiki in estetiki.

Prva trikontinentalna konferenca je bila organizirana v Havani januarja 1966; tam so ustanovili novo organizacijo OSPAAAL (Organizacijo za solidarnost z ljudstvi Afrike, Azije in Latinske Amerike), da bi vzpostavili solidarnostne odnose med državami in revolucionarnimi gibanji na kontinentih tretjega sveta, ki so se zavzemali za internacionalizem. Po besedah Mehdija Ben Barka, predsednika pripravljalnega odbora konference, so skušali združiti »največji sodobni gibanji svetovne revolucije, socialistično gibanje in narodnoosvobodilno gibanje«.

Po tej, prvi konferenci je začel redno izhajati časopis *Tricontinental* v različnih jezikih pod umetniškim vodstvom Alfreda G. Rostgaarda. V vsaki številki so bili plakat (včasih zelo barvit in udaren, kar je še danes zelo vplivna estetika) in več grafičnih intervencij; plakat so uporabljali kot agitacijsko orodje in simbolno orožje. V okviru OSPAAAL-a so posneli tudi nekaj filmov, kot so na primer dokumentarni filmi Santiaga Alváreza in Joséja Massipa o Kubi in internacionalizmu. Pri tem se je oblikovala nekakšna trikontinentalovska estetika, medtem ko je Che Guevarov poziv k južnemu in internacionalističnemu boju vplival na razne filmske ustvarjalce po vsem svetu (od Jeana-Luca Godarda do Fernanda Solanasa) kot odprt poziv k radikalni politiki in formalnemu iskanju novega.

Povzetek predavanja Olivierja Hadouchija ob projekcijah filmov v sklopu razstave *Južna ozvezdja* v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova.



Aya Haidar
V taborišču Zaatari poročajo trinajstletne deklice in se od njih ločijo po dveh mesecih, iz serije *Brez podplatov*, 2018
vezenina na podplatih čevljev, različne velikosti

AYA HAIDAR

Serija *Brez podplatov*, 2018, vezenina na podplatih čevljev, različne dimenzije

Najnovejša dela iz serije *Brez podplatov* so nastala v sklopu trimesečnega umetniškega rezidenčnega programa, neposredno posvečenega družbeni integraciji skupin novoprispelih sirskih beguncev v Združenem kraljestvu.

Umetnica je v stikih z begunci iz prve roke izvedela zgodbe o ločitvah in izgubah ter stvareh, ki so jih doživljali vsak dan na nevarni poti, ter jih izvezla na spodnje dele podplatov ponošenih čevljev.

Serija *Kiass*, 2018, vezenina na plastičnih vrečkah, različne dimenzije





Aya Haidar
Poročna slika, polnilec za telefon, iz serije *Kiass*, 2018
vezenina na plastičnih vrečkah, različne velikosti

Aya Haidar
Plenička, mleko v prahu, očala, iz serije *Kiass*, 2018
vezenina na plastičnih vrečkah, različne velikosti

Seriji je botrovalo vprašanje, kaj ljudje vzamejo s seboj, kadar so prisiljeni zapustiti dom. V teku trimesečnega umetniškega rezidenčnega programa, posvečenega integraciji skupin sirskih beguncev v Združenem kraljestvu, je umetnica v pogovorih z begunci raziskala tudi to vprašanje. Ker je velika večina beguncev pobegnila le s tistim, kar so imeli oblečeno, in »nujnostmi« v plastični vrečki, je ta pojem postal osrednja tema dela. Namesto bolj praktičnega kovčka se ljudje odločajo za plastične vrečke iz strahu, da bi s kovčkom pritegnili pozornost nase in na to, da bežijo, kar bi jim vladne sile preprečile.

»Nujni« predmeti – higienski vložki, šivanka in sukanec, pripravica za falafel, džezva, zdravila za srce – segajo od sentimentalnih do praktičnih, nujnih in zaželenih, vsak pa je skrbno izvezen na plastično vrečko svojega lastnika.

Kar sem pustil/a doma, 2018, mešana tehnika (bombažni sukanec, vezen na krpanko)

Odejo krpanko sestavlja šest kvadratov; nanje so izvezene pripovedi sirskih beguncev o stvareh, za katere jim je najteže, da so jih morali pustiti doma. Pripovedovalci predstavljajo generacijski in geografski prerez, domovine pa se spominjajo z mislimi na svojce in prijatelje ter ljube, dragocene stvari, ki jih niso mogli rešiti in vzeti s seboj. Deklica Layal nedolžno opiše, kako je spravila igrače na varno pod posteljo, dokler se ne vrne, Naim, ki je nedavno diplomiral iz biokemije, je pustil doma diplomo, Rafic družinskega psa, ki ga ni mogel vzeti s sabo, nekdo drugi postarane starše, ki niso hoteli zapustiti domovine, Huda je pustila družinske albume s fotografijami več rodov, Mohannad pa osebne dokumente, zaradi česar se počuti, kot bi izgubil identiteto, zdaj pa niti nima kam niti nima dokaza, od kod prihaja.

Ta osebna razkritja so skrbno ročno izvezena na zbrana oblačila, katerih tkanina že sama nosi težo potovanja in zgodbo. Kosi tkanine, ki obrobljajo posamezne kvadrate, so bili kupljeni v Združenem kraljestvu, kjer je ta skupina beguncev zdaj nastanjena.



Aya Haidar
Kar sem pustil/a doma, 2018
mešana tehnika (bombažna nit, vezena na krpanko)



Ibro Hasanović
Prikazen, 2012
HD video, 7' 30''
Fotografija iz videa z dovoljenjem umetnika

IBRO HASANOVIĆ

Film *Prikazen* je meditacija o propadanju in smrti, o tem, kako spomin straši po sedanjosti in vpliva nanjo. Film je bil posnet na *Galebu*, ladji jugoslovanske mornarice, ki jo je Josip Broz Tito uporabljal za prirejanje zabav, gostenje obiskovalcev iz tujine in diplomatska potovanja. Jahta je bila nekoč glamurozen simbol jugoslovanske zgodovine, zdaj pa zapuščena ždi v ladjedelnici.

V besedilu »Nemogoča srečanja« Branka Benčić o filmu zapiše:

> »Ladje so mesta zanimivih zgodovin, tako znanih kot neznanih, vidnih in nevidnih, in skrivnostnih avr. 'Duhovi' *Galeba* kot prikazni sistema zasedajo izpraznjeno družbeno in ideološko mesto kot svoje referenčno polje, medtem ko v bežnih pogledih ujamemo resnično usodo, ki čaka jahto – postala bo komodificirana turistična atrakcija.
>
> Kamera optično nezavedno potuje po 'notranjih krajinah' – zapuščenih, praznih ostalinah veličastne zgodovine, napredka, potovanj, predstavitev modernizma, ograjenih prostorov, prostorov fikcije – in obuja tradicijo in koncept kabineta čudes kot

ostankov 'gledališča spomina', raziskuje in reflektira različna stališča in načine strukturiranja pomena prostora, ki premeščajo in preoblikujejo običajno razumevanje, ter vzbuja razne občutke, negotovost, izgubljenost, minljivost. Kot bi film drsel skozi reprezentacijo žanrov, kinematografijo dvajsetega stoletja ter predstavljal spoj kulture in kinematografske strukture. Psihološke in simbolne lastnosti njegove gradnje, prav kakor medsebojna razmerja vzpostavljenega vzdušja, materialnega, realnega in umetnega prostora, postanejo mesta ustvarjanja pomena.«

Odlomek iz: Branka Benčić, »Impossible Encounters«, angleški prevod Igor Stefanovski, http://ibrohasanovic.com/texts/Branka-Bencic_Impossible-Encounters.html. Dostopano 17. 12. 2018.

Ibro Hasanović
Prikazen, 2012
HD video, 7' 30''
Fotografiji iz videa z dovoljenjem umetnika

Režija: Ibro Hasanović
Slika: Srđan Kovačević
Montaža: Pauline Piris-Nury
Producent: Ibro Hasanović
Koordinator produkcije: Nemanja Cvijanović
Asistent produkcije: Romano Perić
Produkcija v sodelovanju z Galerijo SIZ in rezidenčnim programom Kamov, Reka
Podpora: Mestna občina Reka – Oddelek za kulturo, Primorsko-goranski okraj, Ministrstvo za kulturo Republike Hrvaške







Ibro Hasanović v sodelovanju z Ahmadom Adelianom, Ahmadom Yamanom Fetyanijem, Abdelkadeerjem Itatahinejem, Yordanos Haile, Aminom Hasanom, Romat Hasan, Ahmedom Shihabom Hammoodom, Oussamo Lahmazo, Masoomah Manafi, Zeinab Manafi
Krog, 2018
HD video, 4' 12''
Z dovoljenjem Ibra Hasanovića

Produkcija v okviru umetniške rezidence v sklopu projekta Nova mapiranja Evrope
Podpora: Ministrstvo za kulturo RS in program Evropske unije Ustvarjalna Evropa

Ibro Hasanović v sodelovanju z Ahmadom Adelianom, Ahmadom Yamanom Fetyanijem, Abdelkadeerjem Itatahinejem, Yordanos Haile, Aminom Hasanom, Romat Hasan, Ahmedom Shihabom Hammoodom, Oussamo Lahmazo, Masoomah Manafi, Zeinab Manafi

Krožno pripovedovanje zgodb

1.–5. 10. 2018, Muzej sodobne umetnosti Metelkova, Ljubljana

Zamisel delavnice je bila ustvariti skupen zemljevid poti, zgodb in spominov, ki so pripeljali migrante v Ljubljano. A kako je lahko nekaj takega mogoče, če ima vsak človek drugačno zgodbo? Verjetno bi morali predstaviti, kako so si zamišljali novo življenje v Evropi – a kako bi to lahko storili, če so nekateri verjeli, da kmalu ne bo več meja? Želeli smo tudi sodelovati na idealen način in razumeti ideje drug drugega – kako bi to lahko storili brez predhodne izkušnje skupnega dela?

Na delavnici »Krožno pripovedovanje zgodb«[1] so sodelovali begunci iz Sirije, Afganistana in Alžirije, pa tudi mlade ženske iz Irana in Eritreje. Njihovi statusi in preteklosti so se zelo razlikovali. Večina je govorila angleško, nekateri tudi slovensko – nekateri v Ljubljani živijo že dlje kot drugi. Umetnik, ki jim je pripovedoval o lastni izkušnji begunstva v otroštvu, je bil soočen s težavno nalogo zajetja vseh teh subjektivnosti in različnih časovnosti. Poiskati je moral način, kako

1 Delavnica je bila izvedena v okviru umetniške rezidence (29. 9. - 5. 10. 2018) v sklopu projekta Nova mapiranja Evrope.

omogočiti postopek pripovedovanja zgodb. Na delavnicah so sodelujoči zapisovali svoje zgodbe in modelirali skulpture iz gline. Nekaj jih je dalo pobudo za sestavo slovarčka slovensko-arabskih homofonov, besed z enako ali podobno zvočno podobo, a povsem različnimi pomeni, drugi pa so skupaj z umetnikom z videom raziskovali ljubljanske znamenitosti. Postopek se je sklenil s kratkim videom z naslovom *Krog*, ki prikazuje način, kako se fizično vzdržuje pripoved s podajanjem papirnega kroga, ki ne sme pasti na tla.

Zemljevidi so ideološke upodobitve ozemelj, kartografija pa je eno glavni orodij, h kateremu se vodilne sile v zgodovini vedno znova vračajo, da si prilaščajo ozemlja. Skupno kartiranje pa nasprotno izvira iz globoko zakoreninjene tradicije participativnega dela, ki skuša spodbujati in podpirati sodelovalne in transformacijske prakse.[2] V tem smislu je kartiranje pripovedna strategija in rezultat skupnega, sodelovalnega procesa. Če štejemo *Krog* za orodje, s katerim lahko dobimo »posnetek« trenutka, v katerem je narejen, potem temu videu lahko rečemo tudi zemljevid.

Pesnik Ottó Tolnai, ki pripada madžarski manjšini v nekdanji Jugoslaviji, je pred nedavnim rekel, da morata literatura in umetnost poiskati nove metafore za realnost, v kateri živimo, in za nove odnose, ki jih moramo vzpostaviti. Poleg tega, da dokumentira srečanje, je *Krog* lahko tudi metafora za večni proces dogovarjanja in zaveza za ohranitev dialoga.

Adela Železnik

Adela Železnik je kustosinja v Moderni galeriji v Ljubljani.

2 Prim. Julia Risler, *Manual of collective mapping: critical cartographic resources for territorial processes of collaborative creation*, 2016.




Siniša Ilić
Brez predloga za konkretno rešitev,
2016
video in prostorska instalacija
Fotografije postavitve v Kadist Art
Fondation, Pariz: Aurelien Mole

SINIŠA ILIĆ

Delo *Brez predloga za konkretno rešitev* je strukturirano kot prostorska instalacija in video, ki v treh poglavjih raziskuje pojma prijateljstva in solidarnosti. Za zgodovinsko prizmo, skozi katero se lomita temi, so vzeti gibanje neuvrščenih in zapletene politične krajine druge polovice 20. stoletja. Izhodišče dela je na roko naslikana razglednica iz zasebnega arhiva; nastala je v sedemdesetih letih, napisana pa je v polomljeni srbohrvaščini. Razglednico je kot prijateljsko gesto poslal mojemu očetu njegov egiptovski prijatelj/kolega. Tema in sporočilo prvega poglavja nas vračata v dobo politike neuvrščenih in odnose, ki jih je gibanje spodbujalo in ustvarjalo. Koncept sveta kot slike političnega zemljevida, pogosto prisoten v politiki neuvrščenih, se vzpostavlja in dekonstruira pred očmi gledalcev skozi vse delo. Drugo poglavje so zapisi pogovora s prijateljico. Pogovora ne slišimo, ampak je zabeležen s telopi, ki vstopajo v montažno strukturo filma, v njem pa se pojavljajo toponimi kot Amsterdam in Švedska, imigrantske in razredne teme ter organizacija življenja v kapitalizmu. Ta pogovor, umeščen v stanovanje nekje v zahodni Evropi, rekonstruira potenciale svobode preteklega časa, obenem pa kaže na družbo, ki lovi ravnotežje na tanki črti med skupnostjo ter situacijami nadzora

in mikronasilja. Zadnje poglavje videa je metaforična in odtujena slika mehanizma množične produkcije slik, ki predstavljajo konflikt in pritisk kot družbene matrice, v razpokah katerih je treba najti prostor za srečanje. Prostorska instalacija določa, kako gledamo film in druge elemente v prostoru. Gre za neuravnotežen ambient dvomljive funkcionalnosti, ki je tudi simulacija fiktivnega zgodovinskega kabineta in muzeja obenem. To je prostor, v katerem so ideje in narativi dela nestabilni, lebdijo odprti za interpretacijo ter iščejo krhke spoje in relacije, ki odpirajo prostor za deljenje časa, znanja in emocij.

Siniša Ilić
Brez predloga za konkretno rešitev, 2016
video in prostorska instalacija
video 25'
Fotografije iz videa z dovoljenjem umetnika

Kamera: Jelena Maksimović in Lara Kostić
Montaža in zvok: Jelena Maksimović
Litografije: Siniša Ilić
Tiskanje: Dragan Coha
Razglednica v videu je iz zasebnega arhiva.
Besedilo je del pogovora z Mašo Kostić.







Zemljevid mednarodnega kulturnega sodelovanja
Jugoslavije z državami v razvoju



Zelene pike: meddržavne bilateralne kulturne konvencije
Rdeče črte: meddržavni bilateralni programi kulturnega sodelovanja

Zemljevid narisal Djordje Balmazović

Kartografija mednarodnega kulturnega sodelovanja SFR Jugoslavije z državami v razvoju

Teja Merhar

Takrat še Ljudska (pozneje pa Socialistična) federativna republika Jugoslavija je začela navezovati širše mednarodne stike in sodelovanja na področju kulture že v petdesetih letih dvajsetega stoletja. Do šestdesetih let so se, sodeč po ohranjenih dokumentih, že precej razmahnili. Osnovni instrumenti regulacije mednarodnega bilateralnega sodelovanja Jugoslavije na področju kulture so bili **kulturne konvencije** in **programi kulturnega sodelovanja**, ki jih je pripravljal pristojni državni organ, Komisija za kulturne stike s tujino v Beogradu.

Komisija je maja 1967 postala samostojna zvezna organizacija in se preimenovala v Zvezno komisijo za kulturne stike s tujino. Od tedaj je opravljala naloge, povezane z usklajevanjem dejavnosti republiških organov in organizacij na področju izobraževalno-kulturnega sodelovanja s tujino, predlagala pobude in ukrepe za spodbujanje takih sodelovanj, izvajala dejavnosti, povezane z organizacijo kulturnih akcij obče jugoslovanskega značaja v tujini, in podpisovala programe kulturno-izobraževalnega sodelovanja s posameznimi državami in ostale sporazume.[1]

Kulturne konvencije so državam zavezankam zagotavljale formalnopravno podlago za razvoj stikov na področju izobraževalnega in kulturnega sodelovanja, medtem ko so **programi kulturnega**

1 Za več glej: Teja Merhar, »Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih«, v tej publikaciji.

sodelovanja zagotavljali delovne dokumente za spodbujanje posebnih ukrepov, ki sta jih državi morali medsebojno izvesti v določenem časovnem obdobju; običajno so jih države podpisovale za obdobje enega ali dveh let.[2] Kulturni sporazumi in kulturni programi pa seveda niso bili pogoj za mednarodno sodelovanje Jugoslavije z drugimi državami.

Kartografija obravnava šestdeseta in sedemdeseta leta dvajsetega stoletja in se naslanja predvsem na kulturne konvencije in kulturne programe Jugoslavije z državami v razvoju, s poudarkom na državah članicah gibanja neuvrščenih.

Oktobra 1968 je imela Jugoslavija zaključene kulturne konvencije s 64 državami: Norveško (1955), Sovjetsko zvezo (1956), Poljsko (1956), Romunijo (1956), Bolgarijo (1956), Češkoslovaško (1957), Belgijo (1957), Kitajsko (1957), Čilom (1958), Združeno arabsko republiko (1958), Irakom (1959), Grčijo (1959), Indonezijo (1959), Sudanom (1959), Mehiko (1960), Kubo (1960), Indijo (1960), Afganistanom (1960), Italijo (1960), Gvinejo (1961), Gano (1961), Kambodžo (1961), Bolivijo (1961), Libanonom (1961), Mongolijo (1962), Tunizijo (1962), Kamerunom (1962), Brazilijo (1962), Etiopijo (1963), Malijem (1963), Pakistanom (1963), Dahomejem (1963), Madžarsko (1963), Senegalom (1963), Iranom (1963), Kuvajtom (1964), Nigerijo (1964), Kongom-Brazzavillom (1964), Alžirijo (1964), Francijo (1964), Nemško demokratično republiko (1964), Kostariko (1964), Urugvajem (1965), Veliko Britanijo (1966), Nizozemsko (1966) in Japonsko (1968). Dvoletne **kulturne programe** je podpisala z 21 državami, in sicer z osmimi socialističnimi državami (Bolgarijo, Češkoslovaško, Madžarsko, Nemško demokratično republiko, Poljsko, Romunijo in Sovjetsko zvezo),[3] osmimi zahodnoevropskimi državami (Belgijo, Francijo, Grčijo, Nizozemsko, Italijo, Norveško, Turčijo, Veliko Britanijo) in petimi afriškimi in azijskimi državami (Indijo, Kongom-Brazzavillom, Sudanom, Tunizijo, Združeno arabsko republiko).[4]

2 Arhiv Jugoslavije, Beograd – 319 – 49 – 65: Analiza kulturnih odnosa Jugoslavije sa inostranstvom i naredni zadaci, Beograd: oktober, 1968. [tipkopis].

3 Prav tam. Navedenih je le sedem držav.

4 Prav tam.

Kulturni programi so bili večinoma vpeti v kulturno-izobraževalne programe in skrbno tako pripravljeni, da so se vsebinsko razlikovali glede na interese posameznih držav podpisnic. Poglejmo podrobneje na primer »Program prosvetno-kulturnega sodelovanja z Irakom 1979–1981«.[5] V njem sta državi natančno določili **sodelovanje na področju visokošolskega izobraževanja in znanosti** (sodelovanje med univerzami: izmenjava informacij, publikacij, strokovnjakov in predavateljev, določitev štipendij za podiplomske študije in doktorate), **sodelovanje na področju izobraževanja** (sodelovanje med institucijami, ki se ukvarjajo s poklicnim izobraževanjem in pedagoškimi vprašanji: izmenjava strokovnjakov, sodelovanje na mednarodnih konferencah, izmenjava šolskih učbenikov, poročil, izobraževalnih filmov ter tudi učnih programov poklicnih in srednjih šol) in **sodelovanje na področju kulture in umetnosti** (izmenjava informacij, publikacij, fotografij, diapozitivov in filmov z različnih področij kulture in umetnosti ter publikacij, povezanih z množično kulturo; izmenjava gostujočih glasbenih ansamblov; povabilo jugoslovanske strani iraškim umetnikom na jugoslovanske festivale; sodelovanje med glasbenimi organizacijami; sodelovanje na področju razstav, v sklopu katerega je jugoslovanska stran nameravala v Iraku organizirati tri razstave: *Arhitektonsko nasledje i bosansko-hercegovačka grafika*, *Neolit centralnog Balkana*, *Crteži srpskih umetnika*; sodelovanje med muzeji, zavodi za zaščito spomenikov in podobnimi institucijami; obe strani sta se zavezali, da bosta povabili umetnike na mednarodne likovne manifestacije, ki jih bosta organizirali; povabilo jugoslovanske strani iraškim likovnim umetnikom na Mednarodni grafični bienale v Ljubljani; sodelovanje med arhivi; sodelovanje na področju filma; sodelovanje na področju književnosti in drugo).

Mednarodna kulturna politika Jugoslavije se je krepila predvsem v okviru velikih bienalov in mednarodnih manifestacij, na katerih so jugoslovanski umetniki redno sodelovali in bili za svoje delo

5 Arhiv Moderne galerije, Ljubljana, Dokumentacija-arhiv: Program saradnje u oblasti nauke, prosvete i kulture izmedju vlade Socialistične federativne republike Jugoslavije i Vlade Republike Irak za 1979, 1980. i 1981. godinu, Beograd, 1979.

velikokrat nagrajeni: Bienale São Paulo (od 1951 naprej), Mednarodni grafični bienale Ljubljana (od 1955), Aleksandrijski bienale (od 1955), Mednarodni grafični bienale Tokio (od 1957), omenimo pa tudi dve pomembni manifestaciji, ki sta v kartografiji izpuščeni, Beneški bienale (od 1895) in documento v Kasslu (od 1955). Prav tako pomembno vlogo so igrale posamezne, večinoma potujoče razstave, še zlasti jugoslovanske likovne razstave, pa tudi samostojne, dokumentarne, arheološke in druge razstave. V kartografiji niso bile upoštevane razstave iz držav v razvoju, ki jih je gostila Jugoslavija v svojih razstaviščih, niti siceršnja sodelovanja med državami na drugih kulturnih področjih, kot so gledališče, film, glasba, književnost, ples itd.

Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami v razvoju je bilo v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja na zavidljivo visoki ravni, kakršne danes kljub občutku hipne povezanosti z dogodki v svetu in lažjemu povezovanju med državami žal ne dosegamo.

Teja Merhar je kustosinja na oddelku Dokumentacija-arhiv Moderne galerije v Ljubljani.



Naeem Mohaiemen
Dve srečanji in pogreb, 2017
postavitev v Landesmuseumu,
Kassel, documenta 14
Foto z dovoljenjem umetnika

NAEEM MOHAIEMEN

»Tretji svet ni bil prostor, ampak projekt.« (Prashad, *The Darker Nations,* 2007). Bil naj bi utopično zavezništvo, v katerem bi globalni jug prevzel večjo vlogo v vodenju sveta in končal evro-ameriško nadvlado. Gibanje neuvrščenih je skušalo ubirati »tretjo pot«, vendar je krhke koalicije sproti spodkopavalo vzporedno sodelovanje nekaterih držav članic v »islamskem bloku«, katerega vodilo so bili dolarski dobički od prodaje nafte. *Dve srečanji in pogreb* raziskuje »prelomni« trenutek med srečanjem neuvrščenih v Alžiriji leta 1973 in srečanjem Organizacije islamskega sodelovanja v Pakistanu leta 1974. Razpad starih zavezništev se je začel s komaj zaznavno povezavo med tema skupinama, ki je postala pomembna v svetovnem merilu po naftni krizi Opeca, iranski revoluciji in napadu na Afganistan.

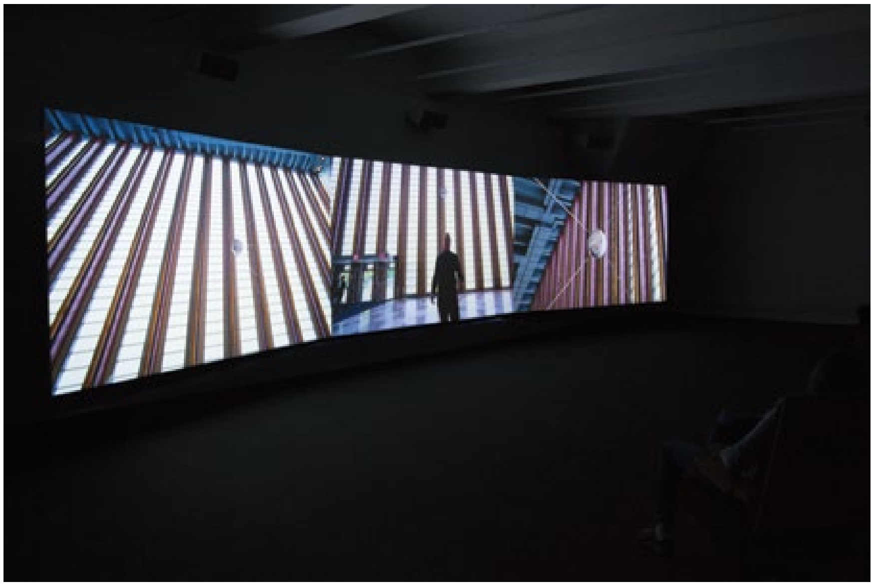
V popotovanju po ostankih transnacionalne arhitekture (Niemeyer, Moretti, Le Corbusier) v New Yorku, Alžiru in Daki se film ukvarja z erozijo zamisli tretjega sveta kot potencialnega prostora dekolonizacije in

vedno nepopolnim razumevanjem socializma. Vijay Prashad, Samia Zennadi, Atef Berredjem, Amirul Islam in Zonayed Saki v pogovorih razpravljajo o protislovjih dekolonizacijskih gibanj, ki so vedno pozabila osvoboditi svoje lastno vodstvo.

Dve srečanji in pogreb, 2017
88 minut, trije kanali
Z dovoljenjem umetnika in Experimenter (Indija)

Dve srečanji in pogreb je bil premierno prikazan leta 2017 na documenti 14 v Kasslu ter bil od tedaj vključen v razstave *Solidarity Must be Defended* (Mahmoud Darwish Museum, Ramala), *Propositions for Pan-Peripheral Network* (Metal Workers' Union, Budimpešta), *Na leđima palih divova* (Bijenale industrijske umjetnosti, Labin, Hrvaška) in druge.

Naročnik: documenta 14 (Nemčija)
Sonaročnika: Sharjah Art Foundation (Združeni arabski emirati) in Ford Foundation/Just Films (ZDA)
Film so podprli: Bengal Foundation (Bangladeš); Tensta Konstshall (Švedska); Arts Council (Združeno kraljestvo)
Dodatna podpora: Tate Films (Združeno kraljestvo)





Naeem Mohaiemen
Dve srečanji in pogreb, 2017
postavitev v Landesmuseumu,
Kassel, documenta 14
Foto z dovoljenjem umetnika



Stalna postavitev v Muzeju afriške umetnosti – zbirki Vede in dr. Zdravka Pečarja, 1977
Fotografiral Branko Kosić
Foto z dovoljenjem Muzeja afriške umetnosti– zbirke Vede in dr. Zdravka Pečarja, Beograd

MUZEJ AFRIŠKE UMETNOSTI – ZBIRKA VEDE IN DR. ZDRAVKA PEČARJA

Ana Sladojević, Emilia Epštajn

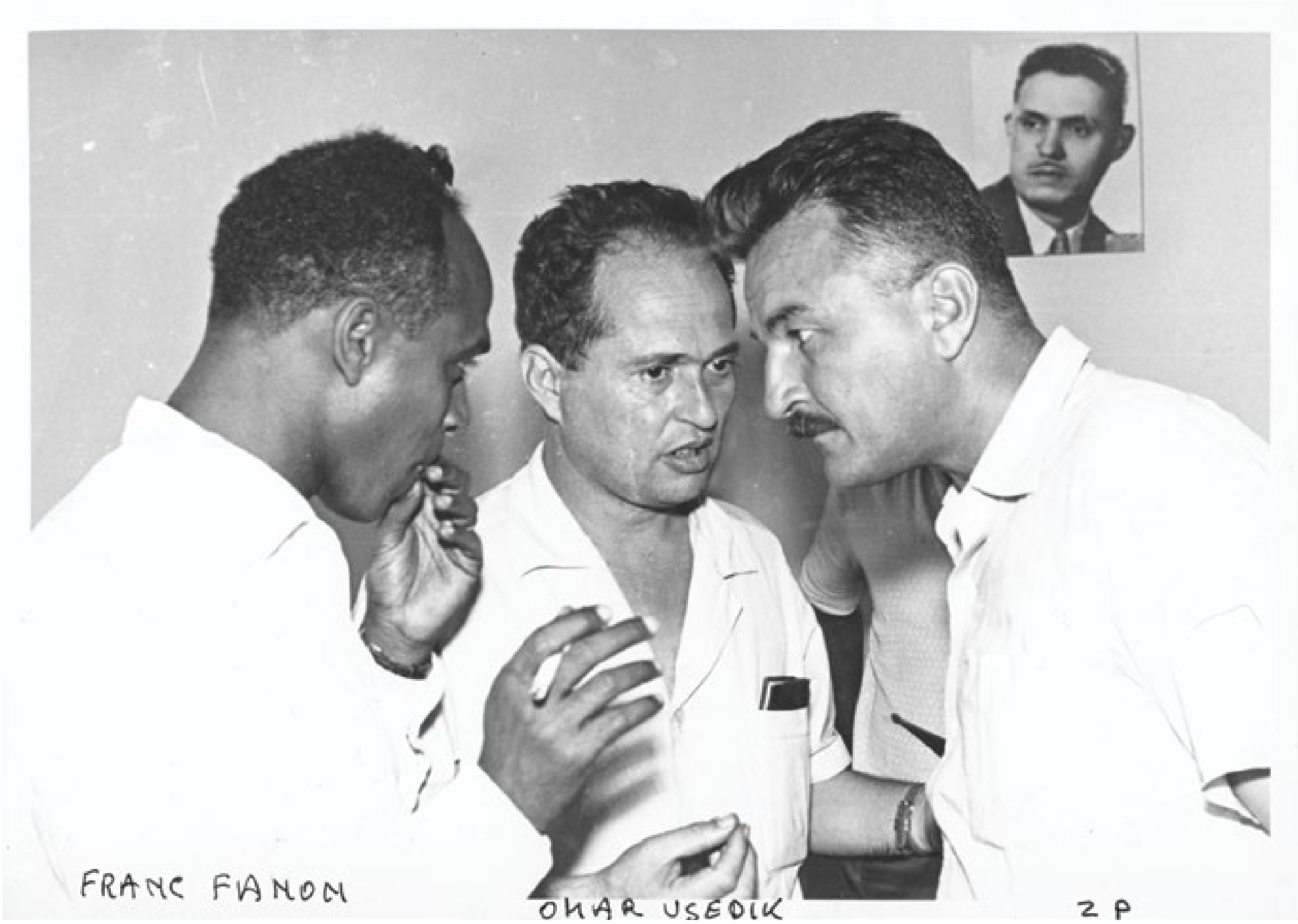
Ponovni razmislek o muzejskih vrednotah[1]

Čeprav se lahko zdi ustanovitev Muzeja afriške umetnosti – zbirke Vede in dr. Zdravka Pečarja (MAU) logičen rezultat časa, v katerem je gibanje neuvrščenih služilo Jugoslovanom kot osnova za konceptualizacijo sveta, so nastanku tega muzeja botrovale specifične okoliščine, še zlasti dve: lastni trud, ki sta ga ustanovitelja vložila v oblikovanje zbirke afriške umetnosti, in specifičnost trenutka leta 1977, ko je beograjski mestni svet projektu dal konkretno obliko s postavitvijo arhitekturnega prostora/objekta, v katerem je zbirka našla svoj dom.

1 Projekt *Ponovni razmislek o muzejskih vrednotah – Muzej afriške umetnosti – zbirka Vede in dr. Zdravka Pečarja*, na ogled v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova v Ljubljani leta 2019, izhaja iz raziskav in zbranega gradiva za razstavo *Nyimpa kor Ndzidzi – One Man, No Chop, (re)konceptualizacija Muzeja afriške umetnosti – zbirke Vede in dr. Zdravka Pečarja* (23. 5. 2017 – 28. 2. 2018, MAU). Tu je bilo gradivo prirejeno (razširjeno in v nekaterih primerih redigirano) v odziv na zahteve muzejskih prostorskih okoliščin, geopolitične lokacije in okvira razstave *Južna ozvezdja*.

Beograd je v dar prejel muzej, ki mu je dajal legitimnost na mnogih ravneh – statusno, politično in ideološko. A kljub temu je MAU na kulturnem zemljevidu Srbije in nekdanje Jugoslavije predstavljal idiosinkrazijo, kar je še toliko očitnejše z današnjega vidika, ko o instituciji razmišljamo ponovno. Tu se nam porodi vprašanje, ki se zdi še aktualnejše za sedanji čas: kaj daje temu muzeju relevantnost danes? Če analiziramo politiko in diskurze muzeja, lahko ugotovimo sledeče: čeprav je v času ustanovitve muzeja prevladoval protikolonialni diskurz, pa so bili metodologije in postopki privzeti od podobnih zahodnih institucij skoraj brez pridržkov. To niti ni presenetljivo, če upoštevamo da – drugače od številnih zbirk afriške umetnosti po svetu – kulturne težnje, ki so pripeljale do MAU-a v Beogradu, niso izhajale iz predhodne prakse in zato niso skušale slediti kaki izraziti kontinuiteti. Prav tako niso bile rezultat nekega širšega teoretskega okvira v splošnem polju lokalnega študija (afriške) umetnosti. Njihov skupni imenovalec je bila neka drugačnost, neskladje glede na prostor in čas njihovega nastanka (Jugoslavija), tako geografsko kot kulturno. Navkljub zahodnim metodologijam in postopkom so ideje tistega časa – antikolonializem, enakost med narodi in solidarnost z narodnoosvobodilnimi gibanji in boji, ki so bile nominalno prisotne v javne diskurzu tistega časa – danes ponotranjene, tj. vpisane v to institucijo v postopkih spomina in spominjanja. Zato retorika, ki je skušala MAU predstaviti kot protikolonialen, muzej danes določa kot prostor spominjanja nekega zgodovinskega obdobja: šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja in ideologije neuvrščenosti, s čimer mu daje pomen, ki ga lahko prepoznamo le s procesom ponovnega razmisleka o različnih pomenskih plasteh te institucije.

Emilia Epštajn je kustosinja v Muzeju afriške umetnosti v Beogradu.
Ana Sladojević je teoretičarka umetnosti in neodvisna kustosinja.



Frantz Fanon, Omar Oussedik in dr. Zdravko Pečar v stanovanju Frantza Fannona v Tunisu ob srečanju z Holdnom Robertom leta 1959/1960
Foto z dovoljenjem Muzeja afriške umetnosti – zbirke Vede in dr. Zdravka Pečarja, Beograd



Glavni vhod v Muzej afriške umetnosti – zbirka Vede in dr. Zdravka Pečarja, 1977
Fotografiral Branko Kosić
Foto z dovoljenjem Muzeja afriške umetnosti– zbirke Vede in dr. Zdravka Pečarja, Beograd



Abstraktna figura na beograjskem Dedinju, ki predstavlja tri načela neuvrščenosti: mir, enakost in mednarodno sodelovanje, september 1961
Foto z dovoljenjem Muzeja Jugoslavije, Beograd

MUZEJ JUGOSLAVIJE

Jovana Nedeljković

Oblikovanje novih mednarodnih odnosov – beograjska konferenca leta 1961

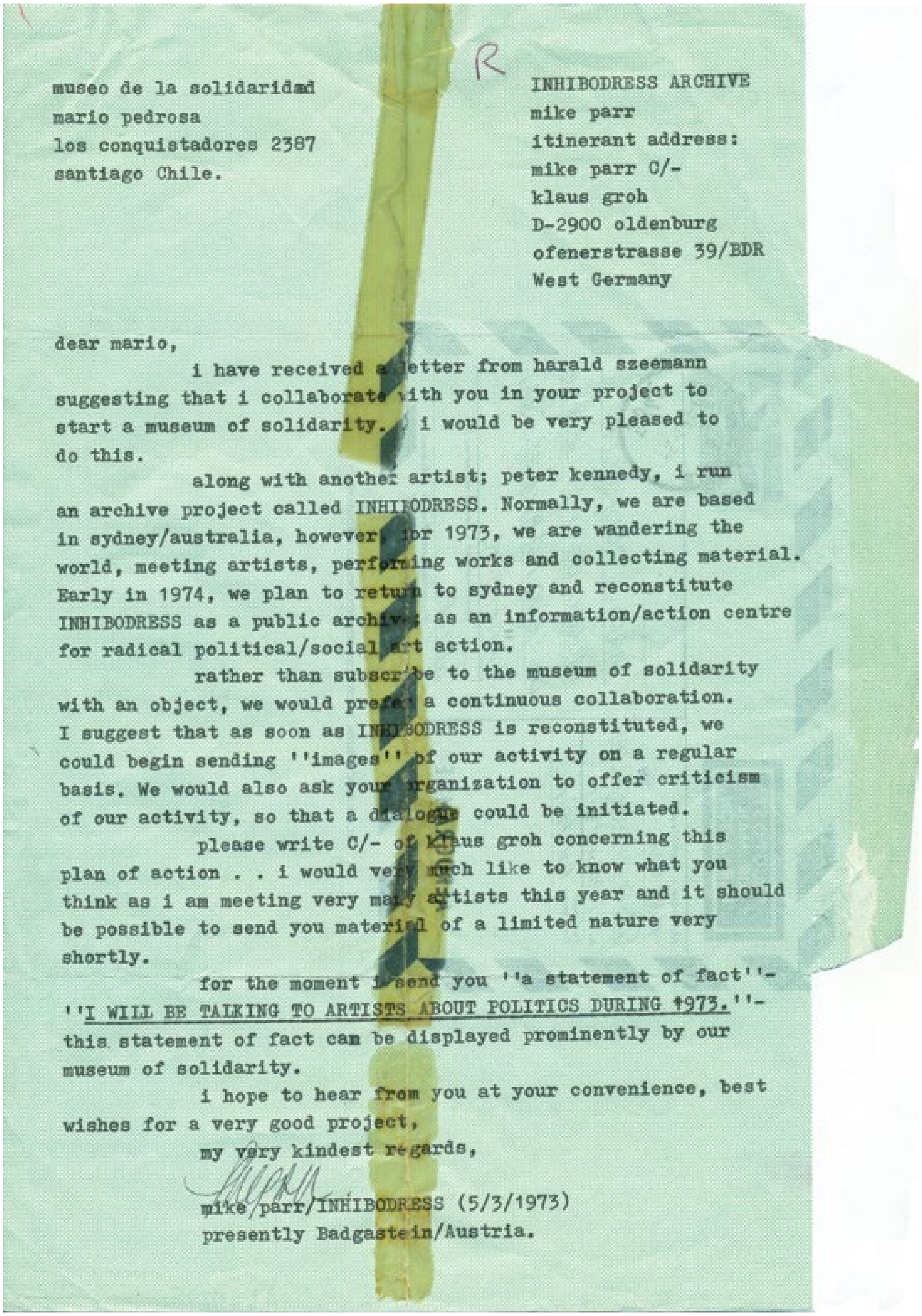
V času, ko je bila organizirana 1. konferenca gibanja neuvrščenih, se je hladna vojna zaostrila. Dogodki, ki so se odvijali tisto leto, so napovedovali okrepitev sovražnosti med Moskvo in Washingtonom. Tekmovanje v jedrskem oboroževanju se je preselilo v vesolje, ko je ZSSR leta 1961 poslala prvega človeka v Zemljino orbito, Kennedy pa je napovedal začetek programa Apollo, v sklopu katerega je do konca desetletja človek pristal na luni. Kriza v Kongu je dosegla vrhunec z umorom predsednika vlade Patricea Lumumba. Invazija na Kubo z ameriško pomočjo se je končala z neuspehom, prav tako tudi dunajsko srečanje na vrhu, na katerem sta Kennedy in Hruščov skušala doseči sporazum, ki bi jima omogočil razrešitev nekaterih perečih vprašanj med velesilama. In na koncu: le nekaj tednov pred beograjsko konferenco so začeli postavljati berlinski zid, ki je kaj kmalu postal simbol hladne vojne.

V tem vzdušju je Josip Broz Tito konferenco odprl z besedami: »Odgovornost za prihodnost človeštva ne more biti v rokah manjšine držav, ne glede na to, kako velike in močne so.« Izjemna raznolikost delegacij, ki so jim načelovali monarhi, nadškofi, voditelji iz muslimanskega in arabskega sveta, voditelji socialističnih držav in tudi tistih, ki so nasprotovale komunizmu, je dokazovala, da je mirno sobivanje med državami z različnimi sistemi, ideologijami, religijami in nacionalnostmi vendarle možno. Konferenca v Beogradu je med drugim poudarjala pravico vseh narodov do samoodločbe, enotnosti

in neodvisnosti, poleg tega pa je zagovarjala neodvisnost in pravico do svobodne poti v gospodarski, politični, družbeni in kulturni razvoj. Ni bila le demonstrativna gesta, ki naj pokaže, da obstaja alternativa bipolarni delitvi sveta, temveč je predstavljala tudi pragmatično odločitev držav na obrobju, da se aktivno vpletejo v globalno politiko in se uprejo hegemoniji velesil.

Fotografije s konference, ki prikazujejo uradne seje, srečanja, pogostitve in splošno vzdušje v mestu, so del predsedniškega fotoarhiva dolgoletnega predsednika Jugoslavije Josipa Broza Tita, ki ga zdaj hrani Muzej Jugoslavije v Beogradu. Arhiv obsega več kot 135.000 fotografij iz Titovega javnega in zasebnega življenja od leta 1948 do njegove smrti leta 1980. Glede na vlogo socialistične Jugoslavije kot ene od ustanoviteljic in tudi najdejavnejših članic gibanja neuvrščenih, glede na posledično svetovno pozornost in prepoznavnost države ter glede na Titov izjemni osebni interes za zunanjo politiko predstavlja zbrano gradivo več kot le »državniški arhiv«, saj nam omogoča bistven vpogled v številne pomembne dogodke in pojave v obdobju hladne vojne. Pri pregledovanju obsežnega gradiva spoznamo, da se ga več kot tretjina navezuje na številna srečanja med jugoslovanskim predsednikom in voditelji t.i. tretjega sveta, zaradi česar je arhiv bogat in pomemben vir pri proučevanju gibanja neuvrščenih ter načel in politik, ki jih je gibanje razvijalo. Prelomna točka, na kateri so nastale ideje, ki so se zoperstavile antagonizmom hladne vojne, pa je bila prav beograjska konferenca leta 1961.

Jovana Nedeljković, zgodovinarka in kustosinja v Muzeju Jugoslavije v Beogradu



museo de la solidaridad
mario pedrosa
los conquistadores 2387
santiago Chile.

R

INHIBODRESS ARCHIVE
mike parr
itinerant address:
mike parr C/-
klaus groh
D-2900 oldenburg
ofenerstrasse 39/BDR
West Germany

dear mario,

i have received a letter from harald szeemann suggesting that i collaborate with you in your project to start a museum of solidarity. i would be very pleased to do this.

along with another artist; peter kennedy, i run an archive project called INHIBODRESS. Normally, we are based in sydney/australia, however, for 1973, we are wandering the world, meeting artists, performing works and collecting material. Early in 1974, we plan to return to sydney and reconstitute INHIBODRESS as a public archive; as an information/action centre for radical political/social art action.

rather than subscribe to the museum of solidarity with an object, we would prefer a continuous collaboration. I suggest that as soon as INHIBODRESS is reconstituted, we could begin sending ''images'' of our activity on a regular basis. We would also ask your organization to offer criticism of our activity, so that a dialogue could be initiated.

please write C/- of klaus groh concerning this plan of action . . i would very much like to know what you think as i am meeting very many artists this year and it should be possible to send you material of a limited nature very shortly.

for the moment i send you ''a statement of fact''- ''I WILL BE TALKING TO ARTISTS ABOUT POLITICS DURING 1973.''- this statement of fact can be displayed prominently by our museum of solidarity.

i hope to hear from you at your convenience, best wishes for a very good project,

my very kindest regards,

mike parr/INHIBODRESS (5/3/1973)
presently Badgastein/Austria.

Mike Parr
Pismo Mika Parra Máriu Pedrosi, 1973
tipkopis
Arhiv Museo de la Solidaridad Salvador Allende, inv. št. s0225

MUZEJ SOLIDARNOSTI SALVADOR ALLENDE

Daniela Berger, Federico Brega, María Victoria Martínez

Nezadržen. MSSA, muzej kot spora

Nezadržen. MSSA, muzej kot spora je vaja v interpretaciji zgodovinskega fenomena, imenovanega Museo de la Solidaridad (Muzej solidarnosti, MS, 1971–1973) v Santiagu v Čilu. MS se je rodil kot umetnostni muzej »za čilsko ljudstvo«; zbirka je nastala z donacijami umetnikov z vsega sveta, ki so podpirali socialistični projekt ljudske enotnosti (*Unidad Popular*) Salvadorja Allendeja.

Nezadržen ironično spominja na moto Trumanove doktrine. Ta je opredeljevala zunanjo politiko ZDA v času hladne vojne kot nasprotovanje komunističnim in prosovjetskim ideologijam in njihovo omejevanje. Naslov tako predstavlja Muzej solidarnosti kot akterja »protiobvladovanja«: muzej brez svoje lastne konkretne stavbe in osnovan na internacionalističnih političnih idejah. Muzej je sestavljen iz afektivnih in solidarnostnih mrež ter odprt do vseh oblik vizualnega izražanja, saj je temeljno načelo njegove zbirke izbirna afiniteta, in ne neke estetske premise.

Analogija med muzejem in sporo nam v polju *odprtega*, *poroznega* in *nelokalnega* pomaga razumeti, kako se MS razširja in reaktivira. Po čilskem državnem udaru leta 1973 je bil obnovljen v tujini pod imenom Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA, 1975–1990), po povratku v Čile v devetdesetih letih pa se je reartikuliral kot Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA, 1991—).

Pod to oznako se muzej pojavlja po volji, kot manifestacija utopije in mnogoterih želja. Ne glede na ime, lokacijo ali natančno število delov je – kakor spora – zmožen ostati inerten, lahkotno potovati in ponovno vzniknititi vsakič, ko naleti na plodno okolje solidarnosti.

V zgodovinskih arhivih MS-ja smo si ogledali tri dokumente iz leta 1973, ki razkrivajo tri načine delovanja: muzej kot diskurz, muzej kot vedno nedokončan projekt in muzej kot čista performativnost.

Prvi dokument je pismo avstralskega umetnika Mika Parra, v katerem najavi izvedbo performativnega dela, ki postane umetniško delo, ko je izgovorjeno – fraza, katere namen je izpolnjen z njenim izrekanjem, in ne le na papirju.

Sledi dopis Britanskega sveta, ki podaja poročilo o kulturnih sodelovanjih ter na kratko opiše umetniški projekt britanskega umetnika Grahama Stephensa, ki je hotel postaviti lebdeče skulpture v puščavi Atacama na severu Čila. Izvedbo je najverjetneje prekinil državni udar, zato je delo ostalo v večnem stadiju projekta.

Zadnji je rokopisni osnutek brazilskega umetnostnega kritika in prvega ravnatelja MS-ja Mária Pedrose, ki je obenem zgodovina muzeja, ustanovni politični manifest in muzeološki profil. Povedano drugače, gre za dokument z različnimi časovnostmi: je kronika nastanka, protokol in protesten izbruh o pomenu MSSA-ja. V njem je podana zgodovinsko-afektivna ocena muzeja in njegove narave, poudarjene so tudi tehnične in konceptualne indikacije za reorganizacijo muzeja v izgnanstvu. MSSA je tu predstavljen bolj kot način razmišljanja kakor pa neka določena stavba, zbirka ali nabor institucionalnih norm.

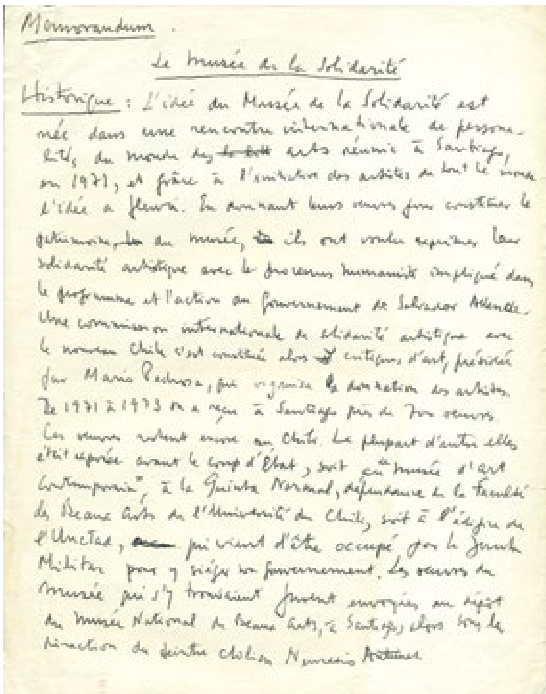
V osnovi vseh treh predstavljenih primerov sta pojma *upanja* in *preloma*, skupne pa so jim še osebne in institucionalne želje, ki jih je prekinilo nasilje državnega udara. Primere smo obudili iz arhiva in jih vizualno rekonfigurirali, da delujejo kot invokacije nedokončani preteklosti in možni prihodnosti, ki se v zgodovini ni zgodila.

S poudarjanjem osnov muzejskega projekta MS-ja kažemo na njegov trud, da bi bil sestavljen mnogotero, tako v smislu umetnin in arhivov kot ljudi. Do danes se je uspel obdržati, ker je privzel razne

konfiguracije, zamenjal ali spremenil nekatere dele, drugače izpeljal projekte, preselil svoje predmete – vedno brez materialne enotnosti, a dosleden v svojem ideološkem in čustvenem jedru. Odpornost muzeja teče preko linearnega časa; iz dolgega latentnega stanja se je sposoben danes pojaviti v novih in nepredvidenih oblikah v spekulativni sedanjosti in nepričakovani prihodnosti.

Daniela Berger Prado, kustosinja in koordinatorka razstavnih programov v Muzeju solidarnosti Salvador Allende
Federico Brega Baytelman, arhivar v Muzeju solidarnosti Salvador Allende
María Victoria Martínez Fadic, pripravljavka razstav v Muzeju solidarnosti Salvador Allende

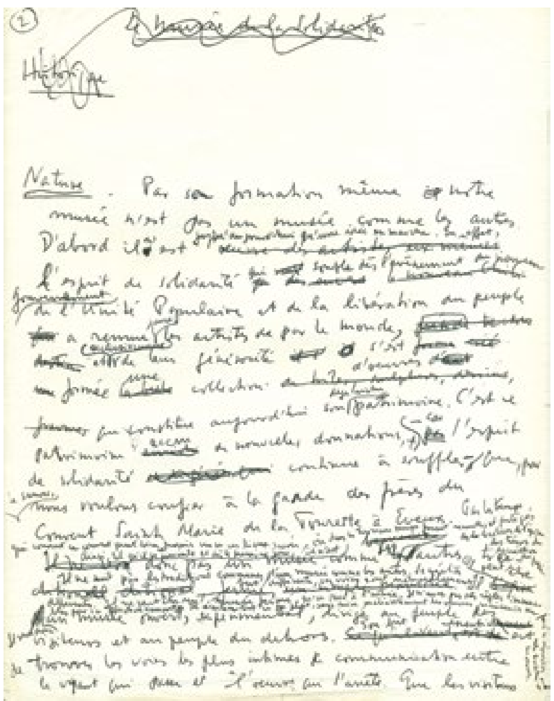
Mário Pedrosa
Zgodovina Muzeja solidarnosti, okoli 1975
rokopis
Arhiv Museo de la Solidaridad Salvador Allende, inv. št. s0005



Memorandum.

Le Musée de la Solidarité

Historique : L'idée du Musée de la Solidarité est née dans une rencontre internationale de personnalités du monde des arts réunis à Santiago, en 1971, et grâce à l'invitation des artistes de tout le monde l'idée a fleuri. En donnant leurs œuvres pour constituer le patrimoine du musée, ils ont voulu exprimer leur solidarité artistique avec le processus humaniste impliqué dans le programme et l'action du Gouvernement de Salvador Allende. Une commission internationale de solidarité artistique avec le nouveau Chili s'est constituée alors de critiques d'art, présidée par Mario Pedrosa, qui organisa la donation des artistes. De 1971 à 1973 on a reçu à Santiago près de [illegible] œuvres. Ces œuvres restent encore au Chili. La plupart d'entre elles était exposée avant le coup d'État, soit au "Musée d'Art Contemporain", à la Quinta Normal, dépendance de la Faculté des Beaux Arts de l'Université du Chili, soit à l'édifice de l'Unctad, qui vient d'être occupé par la Junte Militaire pour y siéger son gouvernement. Les œuvres du musée qui s'y trouvaient furent envoyées au dépôt du Musée National des Beaux Arts, à Santiago, alors sous la direction du peintre chilien Nemesio Antúnez



(2)

Historique

Nature. Par sa formation même [illegible] le musée n'est pas un musée comme les autres. D'abord il n'est [illegible] l'esprit de solidarité [illegible] de l'Unité Populaire et de la libération du peuple [illegible] a réunies les artistes de par le monde, [illegible] [illegible] leur générosité [illegible] [illegible] une collection [illegible] constitue aujourd'hui son patrimoine. C'est [illegible] [illegible] de nouvelles donations [illegible] l'esprit de solidarité [illegible] continue à souffler [illegible] [illegible] à la garde des frères du Couvent Sainte Marie de la Tourette à Eveux [illegible]

[illegible] visiteurs et au peuple du dehors. [illegible] trouvons les voies les plus intimes de communication entre le respect [illegible] et l'œuvre qui l'anime. [illegible]



Sekarputi Sidhiwati
Optimist št. 1
serija keramičnih del
Z dovoljenjem umetnice

Od Bandunga do Beograda[1]

Riksa Afiaty in Iramamama, Sekarputi Sidhiwati in

Syaiful Ardianto

Predstavitev si je za izhodišče vzela bandunško konferenco leta 1955 in srečanje neuvrščenih držav v Beogradu leta 1961. Sodelujoči umetniki pri delu uporabljajo popularno kulturo (na primer glasbo) ter najdena besedila, podobe in arhive, ki se nanašajo na več kot le konferenco; prikazati želijo, kako sta umetnost in kultura s svojim ustvarjalnim potencialom izražala želje v naši družbi.

Projekt sega onkraj pragmatičnih zahodnih politik in nerešenih kulturnih bojev tretjega sveta. Potem ko se je soočil z ogromnim naborom arhivskega materiala in ideologij gibanja neuvrščenih ter omagal pred njimi, nam zdaj služi kot nekakšen džuboks razglašenih zvokov, ki jih redko slišimo z drugih delov sveta, stroj, ki predvaja posnetek po lastni izbiri, vsebujoč avtonomno obliko, imenovana raziskava – smešno širok pojem, ki vključuje branje, razvrščanje in kartiranje povsem za lastno veselje.

Skupina Iramamama se ukvarja s širokim naborom zgodovinskih tem in drugim posreduje svoje ugotovitve o melodiji in zvoku, da bi zajeli potencial glasbe v petdesetih in šestdesetih letih. Kakšni ritmi so se pojavili takrat in oblikovali glasbo tistega obdobja?

Sekarputi Sidhiwati se osredotoča na določene značilnosti oblike in vsebine, ki jih zgodovinsko pripisujemo knjigam, ter zlaga

---

1 Naslov se nanaša na besedilo Roeslana Abdulganija za razpravo ob inavguraciji Študijskega centra azijskih in afriških držav ter držav v razvoju v Bandungu 27. aprila 1983.

in sestavlja svoja keramična dela s pripisanimi (tudi političnimi) pomeni, ki se spreminjajo glede na gledišče in okoliščine. Sočasna krhkost in trdnost keramičnega materiala se metaforično nanašata na rigidnost zgodovine, šaljive podobe in naslovi, s katerimi se poigrava umetnica, pa kažejo tudi njeno ironično plat.

Syaiful Ardianto razmišlja o negotovosti prihodnosti in konstrukciji preteklosti. Zgodovino poskuša vizualizirati tako, da zbira in dekonstruira izrezke iz starih časopisov in revij, njihove tipografije itd, ter s tem predlaga spekulacijo kot metodo arhiviranja.

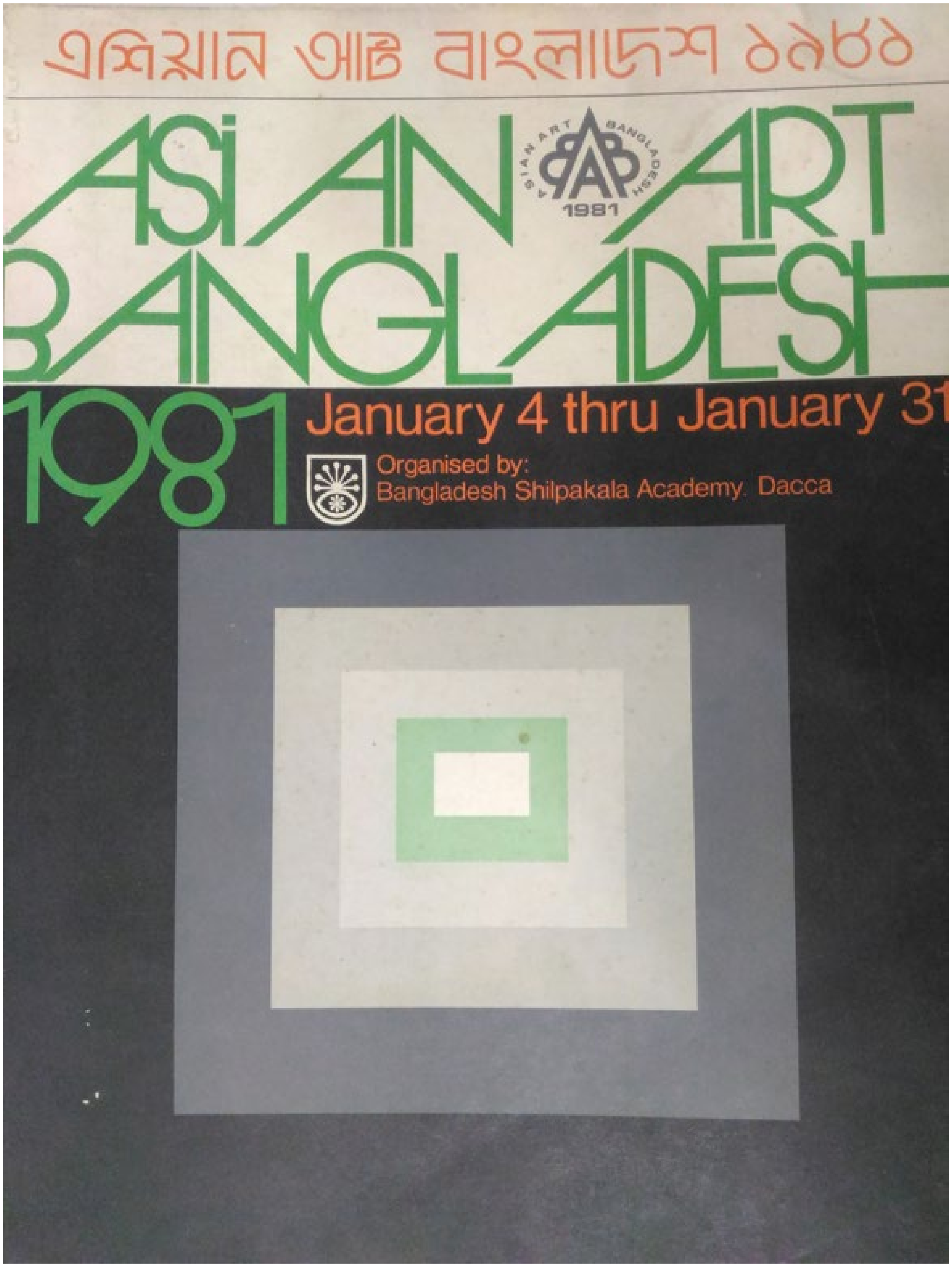
S tem projektom bomo skušali predstaviti, kako indonezijski umetniki obravnavajo zgodovino in s tem bogatijo naše razumevanje preteklosti ter poudarjajo pomen bandunške konference za našo sedanjost. Z današnje perspektive se tudi gibanje neuvrščenih zdi daleč in ločeno, a kljub temu razumemo njegov pomen za možen kompleksnejši globalni sistem, ki bi temeljil na gospodarskih, geopolitičnih in kulturnih premisah gibanja.

Riksa Afiaty je neopredeljena institucionalna kustosinja.
IRAMAMAMA sta sestri in mami; izbirata glasbo, objemata dojenčke in vrtita vinilke.
Syaiful Ardianto je vizualni umetnik.
Sekarputi Sidhiwati je umetnica, ki dela v keramiki, in mati dveh otrok.





Sekarputi Sidhiwati
Optimist št. 1
serija keramičnih del
Z dovoljenjem umetnice



Platnica kataloga 1. azijskega bienala umetnosti, prirejenega
v Bangladešu leta 1981
Z dovoljenjem Samdani Art Foundation

Ponovno uvrščanje Azijskega bienala umetnosti

Abhijan Toto s Hojem Ruijem Anom in platformama

Chimurenga ter From Bandung to Berlin

Po katastrofalni osvobodilni vojni leta 1971, v kateri je Bangladeš (prej Vzhodni Pakistan) postal neodvisen od Pakistana, je bilo nujno ustanoviti nove institucije, da bi najprej izoblikovale in potem vzdrževale kulturno krajino mlade države. Celo generacijo bangladeških intelektualcev so zdesetkali krvavi spopadi zaradi uveljavljanja jezikovne identitete nad versko. Še desetletja po osamosvojitvi so bila zaznamovana s političnimi nemiri, ki niso hoteli ponehati, in z izmenjavanjem demokratičnih civilnih vlad z obdobji vojaške oblasti, kar je še poslabšala podpora ZDA Pakistanu v osvobodilni vojni in skoraj roparska posojila Svetovne banke. Leta 1974 – istega leta, ko so ZDA odrekle finančno pomoč tedanjemu predsedniku Mujiburju – je bila s parlamentarnim zakonom ustanovljena bangladeška Akademija Shilpakala, ki je prevzela dela in naloge Vzhodnopakistanskega sveta za umetnost.

Leta 1977 je direktor Akademije Shilpakala postal Syed Jahangir (r. 1932). Tudi sam je bil slikar, zato je akademija pod njegovim vodstvom razširila področje delovanja in vključila vizualne umetnosti, organiziral pa je tudi mnogo pomembnih razstav bangladeške umetnosti na tujem; prva je bila v Dresdnu leta 1978. Čeprav je bil Bangladeš član gibanja neuvrščenih od leta 1973, si je državna kulturna politika prizadevala za vzdrževanje stikov tako z vzhodnim kot zahodnim blokom, še zlasti v kontekstu dejavnosti Akademije Shilpakala. Tako je Azijski bienale, ustanovljen leta 1981 na Jahangirjevo pobudo,

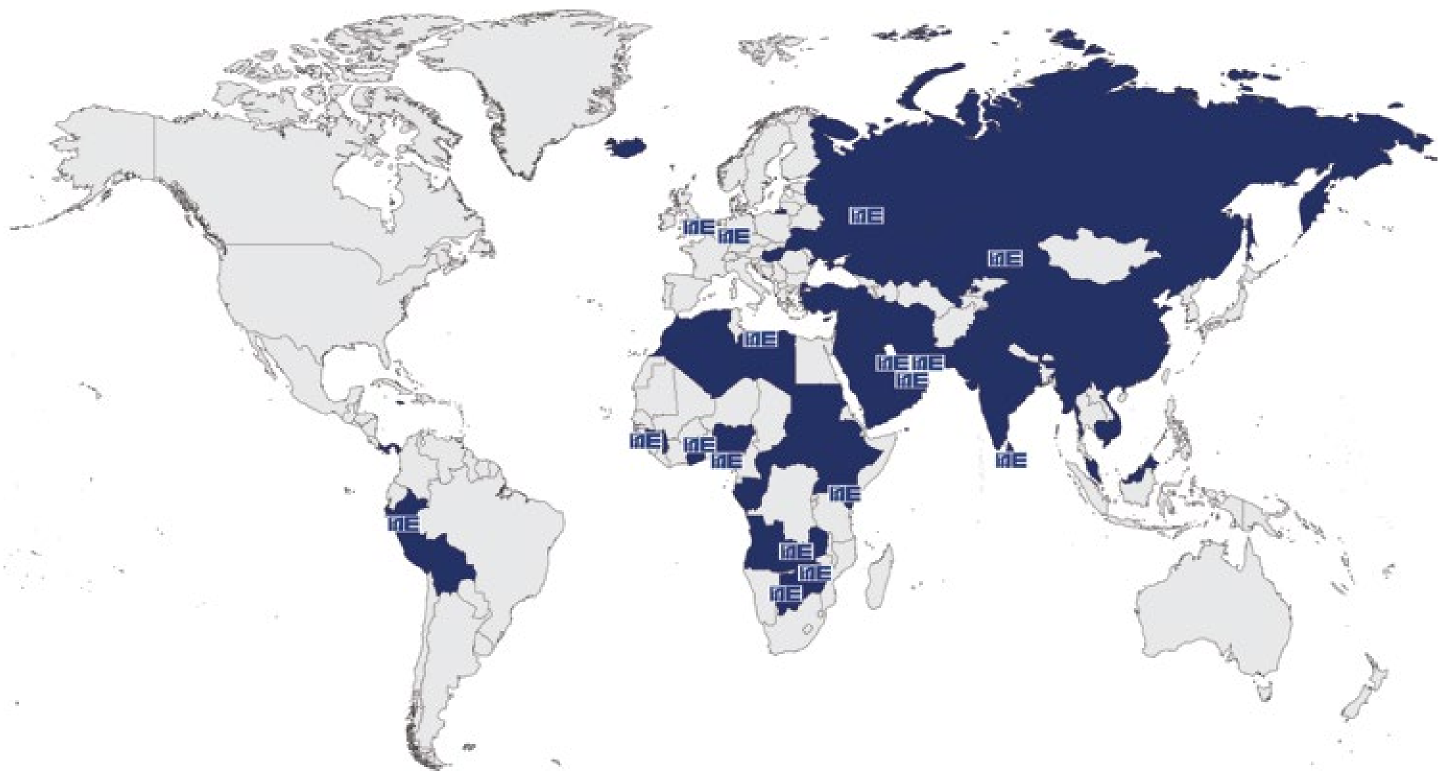
od začetka deloval v tej smeri. Umeščanje »Azije« v središče področja ali pristojnosti bienala (ki se je medtem razširil in zdaj vključuje tudi umetnike, ki niso z azijskega kontinenta) ima dve prepletena izvora: zamisli bengalskega pesnika in filozofa Rabindranatha Tagoreja in Jahangirjevo vključenost v organiziranje Azijske razstave umetnosti (iz katere je pozneje izšel Azijski trienale umetnosti v Muzeju azijske umetnosti Fukuoka). Tagore je že na začetku dvajsetega stoletja predlagal dekolonialno estetsko izobraževanje in pisal o nujnosti spodbujanja »vzhodne« senzibilnosti nasproti »zahodnemu« kolonialnemu modelu, kar je postalo ustanovno načelo Univerze Viswa Bharati v Santiniketanu. Na Tagoreja je močno vplival japonski kustos in pisatelj Kazuo Okakura, zato je bila »vzhodno usmerjena« modernost, v kateri je imela osrednje mesto Japonska, integralni del bengalske intelektualne imaginacije.

Syed Jahangir se je dejavno vključil v Razstavo-festival sodobnih azijskih umetnikov: razstavo azijske umetnosti v Fukuoki leta 1980, ko so ga povabili za svetovalca pri selekciji bangladeških umetnikov. Prav ob tej priložnosti se mu je porodila zamisel za zasnovo Azijskega bienala umetnosti, in kar je še pomembnejše, spoznal je umetnike-kustose, kot so Mochtar Apin iz Indonezije, Raymundo Albano s Filipinov in Redza Piyadasa iz Malezije. Iz tako vzpostavljenih solidarnostnih mrež so se rodile prve izvedbe Azijskega bienala umetnosti, zunaj in mimo običajnih diplomatskih kanalov.

Azijski bienale umetnosti tako obstaja znotraj in zunaj zgodovine prirejanja razstav neuvrščenih; krmari med nujnostmi in se spopada z nepričakovanimi okoliščinami, da si oblikuje alternativen model internacionalizma.

Besedilo temelji na izsledkih raziskav ekipe kustosov razstave Dhaka Art Summit, ki so bili predstavljeni na razstavi v izvedbi DAS leta 2018.

Abhijan Toto, neodvisni kustos in pisec, zanima ga ekozofija, interdisciplinarno raziskovanje, delo in finance; skupaj s Pujito Guha vodi nomadsko platformo The Forest Curriculum



Dubravka Sekulić

Energoprojekt – države, v katerih je izvajal projekte in imel izpostave med letoma 1951 in 1989

Podoba z dovoljenjem avtorice

DUBRAVKA SEKULIĆ

Sonce nikoli ne zaide za Energoprojekt (dokler ne)

Energoprojekt je bilo beograjsko gradbeno podjetje, ki je v času Jugoslavije izvajalo zelo veliko gradbenih del v neuvrščenih državah; projektirali in gradili so infrastrukturo (hidroelektrarne, namakalne sisteme in električna daljnovodna omrežja) in stavbe (v glavnem konferenčne centre, poslovna poslopja, hotele in podobno). V osemdesetih letih je podjetje v promocijskih materialih začelo uporabljati slogan »Sonce nikoli ne zaide za Energoprojekt«, ki je namigoval na to, da izvajajo projekte po vsem svetu. V resnici Energoprojektu ni veliko manjkalo, da bi imel projekte na vseh celinah, saj so delali v več kot 50 državah po Evropi, Aziji, Afriki in Južni Ameriki, fraza, ki so si jo izposodili od opisa kolonialnega Britanskega imperija na višku moči, pa razkriva, kako zelo se je gradbeno podjetje razraslo od ustanovitve leta 1951, tj. leta, ko je Libija razglasila neodvisnost od Italije in postala ena prvih dežel, ki se je dekolonizirala in se obrnila

na Jugoslavijo (in Energoprojekt) kot zaveznico v projektu modernizacije dežele. *Sonce nikoli ne zaide za Energoprojekt (dokler ne)* z arhivskim, večinoma promocijskim materialom ponovno sestavlja zgodovino vpetosti podjetja v neuvrščene države in postopni prehod od projekta mednarodne (socialistične) solidarnosti do projekta izgradnje (kapitalistične) celostne podobe podjetja.



Mednarodno sejemsko razstavišče v Lagosu, Nigerija, vhod, 1977
Foto z dovoljenjem Zorana in Ljiljane Bojović



Semsar Siahaan
Tanjung Priok, 1992
olje na platnu, 155 x 291 cm
Z dovoljenjem: Nj. E. ga. Sri Astari Rasjid

SEMSAR SIAHAAN

Nekaj več kot trideset let je Semsar Siahaan ustvarjal risbe in slike, izvajal performanse in začenjal javne provokacije. Pri tem je ustvarjal silovite, vpadljive, presunljive in včasih zapletene upodobitve, ki so ljudi prikazovale kot eksistencialno bojevite in konfliktne, izpraznjene in zlomljene, zverinske in ogrožene v nepremagljivih in nevzdržnih razmerah ali okoliščinah, ki so jih ustvarili in jim jih vsilili drugi ljudje.

Semsar silovito govori in piše. Zahteva, da se umetniki javno zavzamejo za razlaščene in zatirane in se v življenju postavijo na njihovo stran, in vztraja, da mora njihova umetnost upodabljati tegobe takih ljudi, vendar brez prilagajanja kaki doktrini ali ideologiji. Umetnost je po njegovi predstavi pomenila osvoboditev človeštva in se je zato dotikala vseh ljudi. Tudi če je vsebina neke umetnosti samosvoja, je kljub temu lahko privlačna transcendentnemu ali univerzalnemu humanizmu.

(…) Vse, kar sem opisoval, je bilo rečeno, razširjeno in prikazano, živeto, in to v času, ko je bilo javno življenje v Indoneziji strogo nadzorovano, zapovedano s strani politično-vojaškega režima (»novega reda« s Suhartom na čelu), ki je nasilno prevzel oblast in nadvse poudarjal red in stabilnost, povsod in brez vprašanj, kot nujni za napreden gospodarski razvoj države v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja. Kdor si ju je upal kršiti, je bil strogo in neusmiljeno kaznovan. Mnogi so končali v ječi, številna življenja so bila uničena ali končana, nekateri pa so izginili brez sledu. Tudi propad tega režima sta spremljala nasilje in prelivanje krvi. Semsarja so brutalno pretepli pripadniki državnih varnostnih sil in ga trajno pohabili. A tudi potem se ni umaknil iz sveta; nikoli ni nehal ustvarjati umetnosti.

T. K. Sabapathy

Iz kataloga *"Semsar Siahaan. Art, liberation". An Exhibition of works from 1977–2004*. Galerija Gajah, Singapur, 2017. Odlomek iz uvoda.



6. mednarodna grafična razstava, Moderna galerija Ljubljana, 1965
Zastave sodelujočih razstav pred Moderno galerijo
Foto: Fotoarhiv Moderne galerije, Ljubljana

Tretji svet:[1] grafike iz neuvrščenih držav na mednarodnih grafičnih bienalnih razstavah v Ljubljani med letoma 1961 in 1991

Bojana Piškur, Teja Merhar

Leta 1954 je Zoran Kržišnik, takratni direktor Moderne galerije, napovedal organiziranje mednarodnih razstav grafike v Ljubljani. Oblikoval se je odbor[2] za prvo mednarodno razstavo; ta je začrtal izhodišča za prihodnje dvoletne razstave, ki so se leta 1973 tudi uradno preimenovale v bienale. Bienale je bil ustanovljen, da utre pot v svet, vpelje abstrakcijo v jugoslovansko umetnost in dokaže, da je celo »likovna umetnost lahko orodje rahle liberalizacije«. Povabili naj bi umetnike iz vseh držav, s katerimi je imela takratna Jugoslavija politične in kulturne stike. Ljubljanski grafični bienale je bil zasnovan kot primer izvajanja kulturne diplomacije in kulturnih politik gibanja neuvrščenih, ki jim je sledila Jugoslavija obenem z iskanjem vmesnega položaja med zahodnim in vzhodnim blokom.

1 Tretji svet tu označuje države s kolonialno preteklostjo, države gibanja neuvrščenih oziroma države, ki so jih predvsem na zahodu označevali kot ekonomsko slabše razvite države periferije, »države v čakanju«. Kot pravi Dipesh Chakrabarty: »Lahko bi rekli, da je historicizem – in celo moderni, evropski pojem zgodovine – dospel do neevropskih ljudstev v 19. stoletju kot način, da nekdo nekomu drugemu reče 'ne še'.« Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe* (Princeton University Press, 2000), str.8.

2 Na drugi razstavi leta 1957 je bil ta odbor imenovan Sekretariat za organizacijo mednarodnih grafičnih razstav.

Ljubljanski bienale je dela za razstave pridobival na dva načina: po eni strani je žirija bienala opravila svoje selekcije, da bi za sodelovanje pridobila najboljše predstavnike, denimo, pariške šole, po drugi strani pa so bile nekatere države neposredno povabljene, da na bienalu prikažejo, karkoli želijo, brez vmešavanja v njihove izbore. Zato je bienale razstavljal »v bistvu vse, ves svet«, še zlasti po 1. konferenci neuvrščenih držav leta 1961. V postopku izbiranja so sodelovale kompetentne žirije, ki so jih sestavljali večinoma zahodni kustosi in kritiki, kot so bili na primer Pierre Restany, Harald Szeemann, Riva Castelmann in William Lieberman, a tudi Ryszard Stanisławski iz Lódža in leta 1963 Jorge Romero Brest ter leta 1985 Jorge Glusberg, oba iz Buenos Airesa.

Povezave med Ljubljano in tujimi centri umetnosti in grafike (São Paulo, Lugano, Zürich, Tokio) ter tudi predstavniki pariške šole so bile v tistem času živahne. Usmeritev bienala je že od začetka težila predvsem na Zahod; zahodni umetniški kanon je izrazito prevladoval na vseh razstavah (abstrakcija, informel, abstraktni ekspresionizem, op in pop art, nova abstrakcija, nova figuralika, ekspresivna figuralika, minimalizem). Vključitev umetnikov držav tretjega sveta na bienale je bila bolj posledica zunanje politične usmeritve Jugoslavije kakor nekih poglobljenih razmišljanj o drugačnih vrstah izrazov in pristopov v grafiki in v umetnosti nasploh.

»Ekspanzija« umetnikov iz afriških, azijskih in latinskoameriških držav se je zgodila zlasti konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let. Grafika iz teh držav je v Ljubljano prihajala preko veleposlaništev oziroma kulturnih atašejev. Pozneje se je spletla nekakšna mreža samih akterjev, grafikov in selektorjev, zato so bili tudi stiki med njimi bolj neposredni (na primer Jorge Glusberg je postal selektor za Argentino). Po pregledu zapisnikov jugoslovanske Komisije za kulturno sodelovanje s tujino[3] je jasno, da je bilo v tistih letih podpisanih veliko kulturnih konvencij in programov kulturnega sodelovanja med Jugoslavijo in neuvrščenimi državami. V

3 Ta se v sedemdesetih letih preimenuje v Zvezno komisijo za kulturne stike s tujino.

teh programih[4] so med drugim določali, kako bodo na različnih manifestacijah zastopani umetniki iz posamičnih držav.

Umetniki, ki so na bienalih dobivali glavne nagrade, so bili po večini iz zahodnih držav (Victor Vasarely, Joan Miró, Robert Rauschenberg, Hans Hartung); umetniki iz držav tretjega sveta so bili dostikrat »le« dobitniki odkupnih nagrad (Augusto Rendon Sierra, Kolumbija, 1967; Nimsamer Chalood, Tajska, 1963; Enrique Zanartu, Čile, 1961; Monirul Islam, Bangladeš, 1977; Uzo Egonu, Nigerija, 1979 in še nekateri drugi).

Koncept same postavitve grafik po prostorih Moderne galerije je bil jasen: grafike so bile predstavljene po državah ali sklopih (pariška šola) ali pa kot posamezne predstavitve avtorjev (Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Ron Kitaj, Sol Lewitt, Robert Rauschenberg). Zanimivo je, da so bile grafike iz držav tretjega sveta skoraj vedno obešene v spodnjih, manj reprezentativnih razstavnih prostorih, z izjemo Brazilije, ki je imela na bienalu poseben status.[5] Zakaj je bilo temu tako, verjetno ni težko uganiti. Bienale je bil, kot že rečeno, usmerjen na Zahod, sledeč pri tem zahodnim umetnostnim kanonom. Produkcija, ki je nastajala v državah tretjega sveta, ni bila najbolj v skladu s temi kanoni, zato je imela dostikrat manjvreden položaj, označena je bila na primer za naivno ali etnografsko umetnost. To je bilo v dobršni meri odraz tistega časa, ki je imel za logično dejstvo, da si neki (zahodni) kulturni prostor jemlje pravico soditi vse druge kulture po svojih, zahodnih pravilih delovanja in pogojih ustvarjanja, in je imel za neproblematično, da je zahodna kultura vse ostale kulture označila kot primitivne, predmoderne, tradicionalne in nerazvite.[6]

---

4 Arhiv Moderne galerije, Ljubljana: »Izvršni program prosvetne i kulturne saradnje izmedju SFR Jugoslavije i Arapske republike Egipat za 1977., 1978. i 1979. godinu, Beograd, maj 1977.g.«. V kulturnem programu med Jugoslavijo in Egiptom za obdobje 1977–1979 je bilo določeno, da bo jugoslovanska stran povabila likovne umetnike iz Egipta na Mednarodni grafični likovni bienale v Ljubljano, egiptovska stran pa bo v zameno poslala vabilo jugoslovanskim predstavnikom za sodelovanje na Aleksandrijskem bienalu.

5 Verjetno zaradi intenzivnih stikov in prisotnosti Jugoslavije oziroma Moderne galerije na bienalu v São Paulu.

6 Glej: Enrique Dussel: »Transmodernity and Interculturality:An Interpretation

Čeprav je v jugoslovanskih političnih manifestih tistega časa zaslediti velike ideje antikolonializma, dekolonializma in boja proti kulturnemu imperializmu, temu v praksi le ni bilo vedno tako. Kar nekaj časa je še moralo miniti, preden se je tudi v polju umetnosti in kulture začelo o umetnosti tretjega sveta (ali nezahodni umetnosti) govoriti drugače, s stališča kulturne in intelektualne dekolonizacije, kozmopolitanizma, internacionalizma, paralelnih (lokalnih) zgodovin in drugačnih vrst modernosti. Ne glede na to pa je bil Mednarodni grafični bienale v Ljubljani, četudi zasidran v zahodne vzore in s pragmatično politično agendo, ena prvih izvenblokovskih manifestacij na svetu, ki je v obdobju hladne vojne in blokovske delitve sveta predlagala model, kako lahko prvi, drugi in tretji svet sobivajo skupaj. Čeprav zgolj v polju umetnosti in kulture.

Bojana Piškur je kustosinja v Moderni galeriji v Ljubljani.
Teja Merhar je kustosinja na oddelku Dokumentacija-arhiv Moderne galerije v Ljubljani.

from the Perspective of Philosophy of Liberation«, *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 2012, dostopno na: http://escholarship.org/uc/item/6591j76r, str. 39.



12. mednarodni bienale grafike, Moderna galerija Ljubljana, 1977
Pogled na eno spodnjih dvoran, kjer so bile razstavljene grafike iz neuvrščenih držav
Foto: Fotoarhiv Moderne galerije, Ljubljana



Stevan Labudović, snemalec predsednika Tita, na misiji pri snemanju FLN-ja med alžirsko vojno
Foto z dovoljenjem umetnice

MILA TURAJLIĆ

Osvobodilni obzorniki 1. letnik – Dnevnih napada nema!

Ko je Jugoslavija postala prva evropska država, ki je odkrito podprla FLN na višku alžirskega boja za neodvisnost, je bila med bolj nenavadnimi prošnjami alžirskega vodstva prošnja za filme o jugoslovanskem partizanskem osvobodilnem boju med drugo svetovno vojno, v katerih bi lahko proučevali gverilske taktike. *Osvobodilni obzorniki 1. letnik* sledi temu, kako je film prešel od predmeta do medija sodelovanja, in skuša razširiti razumevanje kinematografskih narativov dekolonizacijskega vala, ki je v šestdesetih letih zajel svet. Z dekodiranjem konstrukcije filmskih narativov političnih gibanj jemlje poudarek indeksikalni vrednosti takih vizualnih arhivov in skuša namesto nje razširiti razumevanje mreže empatije, o kateri pričajo.

Projekt se pri poskusu razširjanja raziskovanja v žanru filmskih obzornikov osredotoča na posneto gradivo in zasebne terenske zapiske Stevana Labudovića, snemalca jugoslovanskih obzornikov, ki ga je predsednik Tito poslal snemat s FLN-jem in ki je tako sam postal utelešenje bratstva med Jugoslavijo in osvobodilnimi silami. A če njegovo delo predstavlja neraziskan izraz politične angažiranosti, ga konfesionalni vpogled v njegove metode dela razkriva kot akterja v novi vrsti diplomacije. Poudarjanje konstrukcije podob osvetljuje politične mreže, iz katerih izhajajo, ter zastavlja neprijetna vprašanja o pričevanju in propagandi. Iz tega dela izhaja svež pogled na razvijajoči se odnos med filmom in politiko ter na moč podob kot surovin spomina, ki so vedno znova reaktivirane v sedanjosti.



S. Priyanto

Gora biskvit, 1975

barvna litografija, 78 x 40 cm, L 86 x 61 cm

Z dovoljenjem: Koroška galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec

UMETNOSTNI PAVILJON SLOVENJ GRADEC

Andreja Hribernik, Katarina Hergold Germ

Mednarodne razstave v Umetnostnem paviljonu Slovenj Gradec – sodelovanje z državami tretjega sveta

> *V duhu časa in velikih idej zasledovanja »najsvetlejših idealov Združenih narodov – miru, svobode, solidarnosti, pomoči, spoštovanja človekovih pravic in vsega, kar človeštvo vodi k napredku...«*[1]

Umetnostni paviljon Slovenj Gradec, pozneje preimenovan v Umetnostna galerija Slovenj Gradec in predhodnik današnje Koroške galerije likovnih umetnosti, je bil ustanovljena leta 1957 v Slovenj Gradcu, ki je takrat štel okoli 4000 prebivalcev. Ustanavljanje galerij in muzejev tudi v manjših krajih je v tistem času potekalo v skladu z idejo o samoupravnem statusu kulture ter v želji po decentralizaciji in enakovrednem dostopu vseh prebivalcev do kulture in umetnosti.

Programska usmeritev Umetnostnega paviljona Slovenj Gradec je bila začrtana z mednarodnimi razstavami, organiziranimi pod okriljem OZN-ja od šestdesetih let preteklega stoletja dalje. Paviljon je pod vodstvom ravnatelja, akademskega slikarja Karla Pečka in v sodelovanju z mladinskim klubom OZN, ki je deloval na ekonomski

1 Arhiv KGLU, dopis Republiškemu komiteju za mednarodno sodelovanje, 17. 3. 1982

srednji šoli, leta 1965 organiziral prvo jugoslovansko razstavo z naslovom *Mir, humanost in prijateljstvo med narodi*.[2] Zasnovana je bila na podlagi odprtega poziva umetnikom k sodelovanju, kar je odražalo tudi željo po odpiranju in dostopnosti polja umetnosti vsem. Po uspešnem jugoslovanskem razpisu se je vodstvo galerije odločilo, da že naslednje leto izvede mednarodni razpis. Povabilo je bilo objavljeno v medijih, posredovano je bilo uradnim predstavništvom držav, kustosom in umetnostnim kritikom, nekaterim najvidnejšim avtorjem pa je bilo poslano tudi osebno vabilo (med njimi Pablu Picassu, Henryju Mooru in Oskarju Kokoschki).[3] Eden od protagonistov, ki je stkal mnoge mednarodne povezave, je bil novinar Bogdan Pogačnik, ki je imel takrat celo pooblastilo galerije, da se lahko dogovarja v njenem imenu. Obstajajo pisna pričevanja, da je na razpis za razstavo leta 1966 prispelo okoli 240[4] del iz vsega sveta. Nepredvideni uspeh poziva pa je razkril problem prostorov. Gradnja velikega prizidka galerije se je kljub zadržanosti lokalnih oblasti do projekta začela jeseni istega leta, razstavo *Mir, humanost in prijateljstvo med narodi* pa so odprli 10. decembra 1966. Dodatnih 1400 kvadratnih metrov je bilo zgrajenih v manj kot treh mesecih, gradnjo so podprla mnoga podjetja, potekale pa so tudi udarniške delovne akcije. Za financiranje notranje opreme in odplačilo posojila je bila kasneje organizirana loterija.

Mednarodna razstava je naletela je na velik odmev. Pod okriljem koncepta angažirane figuralike je zajemala širok spekter umetniških praks. Je pa možno opaziti eklektičnost prispelih del tako v smislu vsebine kot kvalitete. Če pogledamo na zastopanost neuvrščenih držav na razstavi je možno opaziti, da so na razstavi leta 1966 sodelovali kar štirje umetniki iz Kube, dva iz Sirije in trije

---

2 Takrat je v Jugoslaviji delovalo več t.i. mladinskih klubov OZN, eden je deloval tudi v Slovenj Gradcu. Naloge mladinskih klubov so bile povezane z aktivnostmi, ki so promovirale in širile vrednote, zapisane v UL OZN, hkrati pa so ti klubi organizirali kulturne in izobraževalne dogodke, povezane z obletnicami ZN, distribucijo informativnega gradiva v zvezi z ZN, itd.

3 Arhiv KGLU.

4 Natančno število je zelo težko določiti, saj so se nekateri umetniki prijavili naknadno in niso bili uvrščeni v katalog.

iz neuvrščenih afriških držav. Naslednja razstava podobnega obsega se je zgodila leta 1975 z naslovom *Mir 75 – 30 let OZN*. Ta razstava je poleg segmenta, vezanega na tradicionalne likovne forme, vpeljevala tudi institucionalno kritiko, predvsem z avtorji, povezanimi s konceptualnimi praksami, kot so Zoran Popović, Goran Trbuljak, Raša Todosijević in Daniel Buren.[5] Za razliko od razstave leta 1966 je bila razstava leta 1975 vsebinsko veliko bolj konsistentna. Povabljeni so bili tudi kuratorji določenih segmentov kot Jorge Glusberg[6] za izbor avtorjev iz Latinske Amerike, Ješa Dengeri pa za izbor jugoslovanskih avtorjev, ki so se ukvarjali s kritičnimi praksami. V smislu zastopanosti umetnikov iz neuvrščenih držav je možno iz dokumentacije razbrati, da je bilo sodelovanje z neuvrščenimi zelo politično spodbujano. Poleti 1975 sta zabeleženi dve potovanji predstavnikov galerije v Beograd z namenom, da obiščejo ambasade in preko političnih povezav pridobijo umetnike za sodelovanje.[7] Na razstavi leta 1975 je možno opaziti porast sodelovanja umetnikov iz Indonezije,[8] kar je bila posledica intenziviranih mednarodnih povezovanj. Razstava leta 1979 z naslovom *Za boljši svet* je vpeljevala veliko novih idej, ki so se uveljavljale v umetniškem polju, pomembni pa so bili predvsem segmenti razstave, vezani na nove koncepte v urbanizmu, arhitekturi in oblikovanju.[9] Je pa na razstavi leta 1979 sodeloval le en umetnik iz neuvrščenih držav, namreč s Kube. Za razliko od prvih dveh razstav, ki sta gradili predvsem na široki zastopanosti umetnikov, je bila razstava leta 1979 koncipirana v smislu razširjenega polja umetnosti. Razstava leta 1985, ki je bila tudi zadnja pod okriljem OZN-ja, je nakazovala mnoge kontradikcije in nek povratek k tradicionalizmu, kar je bila tudi posledica

---

5 Arhiv KGLU.

6 Gulsberg je bil takrat vpet tudi v selekcijo avtorjev za Mednarodni grafični bienale v Ljubljani

7 Iz zapisnika obiska na Sekretariatu za zunanje zadeve je možno razbrati, da je takratni pomočnik ministra za zunanje zadeve SFRJ Marko Vrunc posebej predlagal, da povabijo k sodelovanju vse neuvrščene države.

8 Sodelovalo je kar sedem indonezijskih umetnikov. Takratno razstavo je obiskal tudi indonezijski ambasador, posledica česar je bila donacija del indonezijskih umetnikov v zbirko.

9 Katalog 1979, besedilo Dragoš Kalajić.

splošne kulturne klime v osemdesetih letih in gospodarske krize. Na tej razstavi je možno opaziti porast sodelujočih umetnikov iz afriških držav, saj je bila v ospredju mala skulptura v lesu. Predvsem je šlo za etnološko obarvana dela.

Iz navedenega lahko sklepamo, da je bilo sodelovanje z neuvrščenimi predvsem politično zaželeno in je potekalo večinoma preko veleposlaništev. To se je pogosto odražalo tudi v samem izboru avtorjev, ki so bili takrat v nekem režimu najbolj vidni in večinoma tudi politično neproblematični. Izjema je le razstava leta 1975, kjer so izbor delno opravili vabljeni kustosi. Dejstvo je, da je bilo poznavanje umetnosti takratnih vsebinskih tvorcev razstav kljub političnim povezavam omejeno večinoma na zahodni umetnostnozgodovinski kanon. Možno je opaziti tudi ambicijo, da na razstavah sodelujejo predvsem znani umetniki z Zahoda, medtem ko so bili umetniki iz neuvrščenih in drugih, celo vzhodnih držav nek alibi za odprtost in raznovrstnost. Kljub temu pa omenjene mednarodne razstave v Slovenj Gradcu predstavljajo specifiko v slovenskem in takrat tudi jugoslovanskem prostoru. Šlo je za eksplicitno politično zastavljene razstave, ki pa ob podrobnejšem pogledu razkrijejo celotno paleto mehanizmov kulturno-političnega delovanja in hkrati pričajo o konfliktu med emancipacijskimi potenciali umetnosti kot take nasproti utilitarističnim praksam takratnih vodstvenih garnitur.

pomoč pri pregledu arhivskega gradiva: Manja Gerold

Katarina Hergold Germ, kustosinja dokumentalistka, se v Koroški galeriji likovnih umetnosti intenzivno ukvarja z arhivom galerije.
Andreja Hribernik je direktorica in kustosinja v Koroški galeriji likovnih umetnosti, Slovenj Gradec.

Postavitev razstave *Mir, humanost in prijateljstvo med narodi* v Umetnostnem paviljonu v Slovenj Gradcu leta 1966
Foto z dovoljenjem Koroške galerije likovnih umetnosti, Slovenj Gradec





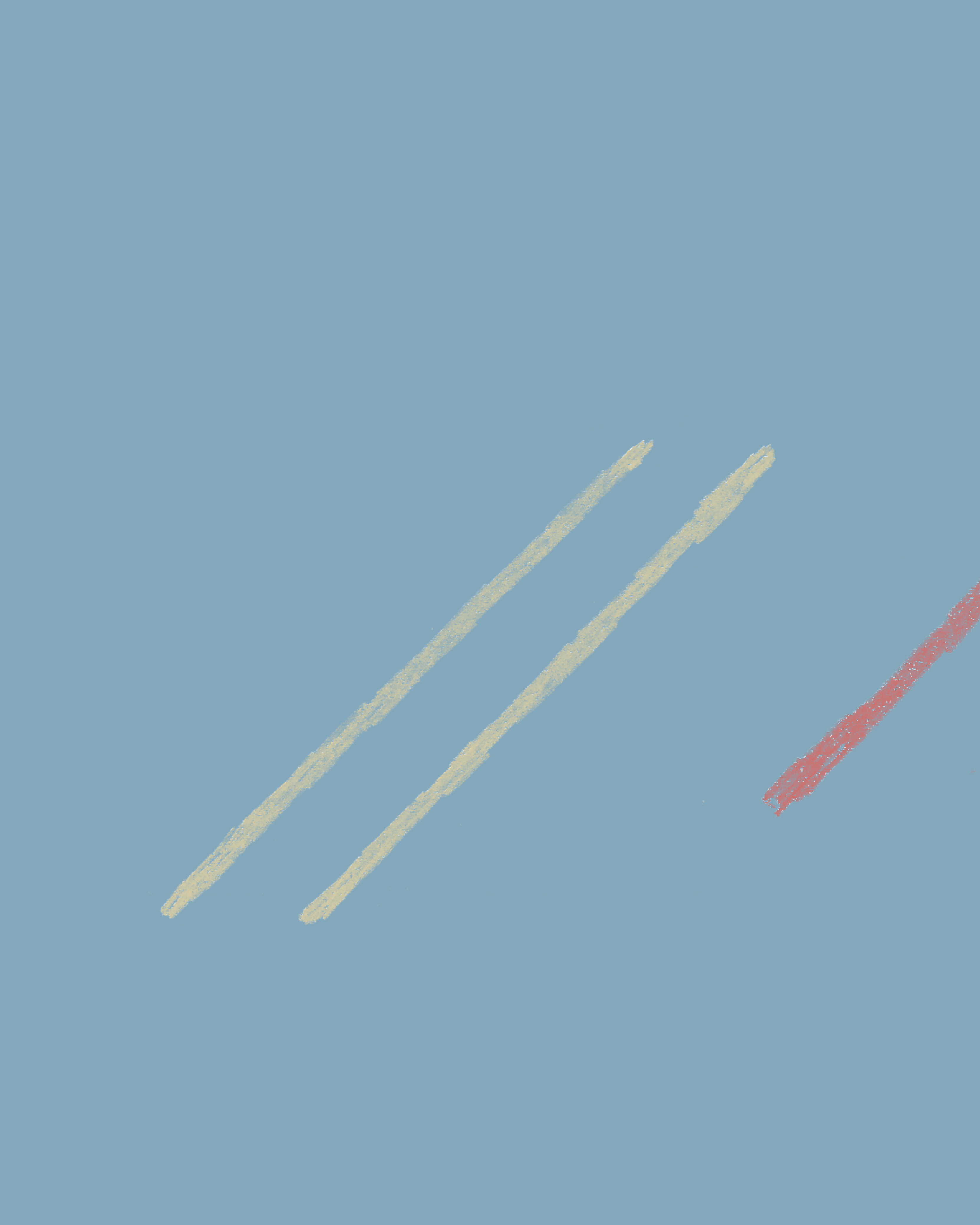
Katarina Zdjelar
Moje življenje (Malaika), 2012
postavitev v Salzburger Kunstvereinu
foto: Andrew Phelps

KATARINA ZDJELAR

Moje življenje (Malaika) (2012) prikazuje Ganski državni simfonični orkester, posnet v Narodnem gledališču v Akri. Glasbeniki igrajo »Malaiko«, izvorno veselo in spodbudno postkolonialno skladbo, ki je zaslovela v izvedbah glasbenih zvezd, kot so Miriam Makeba, Harry Belafonte in Boney M., ter številnih drugih izvajalcev. Ganski državni simfonični orkester je bil ustanovljen v poznih petdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je Gana pod vodstvom Kwameja Nkrumaha postala neodvisna od Združenega kraljestva. Nkrumahova vlada je vpeljala nove kulturne strukture, da bi oblikovala in okrepila narodno zavest in izpeljala prehod iz kolonialne vladavine v neodvisnost. David Markus v besedilu »Sounding the Social« (Zvok socialnega) opisuje to delo: »Kamera se zadržuje na opraskanih, obtolčenih in obledelih glasbilih ansambla, ki mu očitno primanjkuje finančnih sredstev, ter sledi počasnim, skoraj brezvoljnim gibom, ki pričajo o splošni preutrujenosti glasbenikov, posledici njihovega siceršnjega vsakdana fizičnih delavcev. Vzdušje vsesplošne izmučenosti preveva tudi samo glasbo; skladba se opoteka, niti povsem v pravem tempu niti povsem v pravem tonovskem načinu. Evropska orkestralna glasba, ki so jo v Gano pripeljali Britanci, se ne sklada z bogato lokalno glasbeno tradicijo«.[1]

---

1 David Markus, »Sounding the Social«, *Art in America* (september 2013): str. 111, 113. Dostopno v angleščini na: https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/sounding-the-social/ . Dostop 17. 2. 219.



Biografije umetnikov

Dan Acostioaei, vizualni umetnik, živi in dela v Iaşiju v Romuniji, kjer uči na Univerzi za umetnost George Enescu; je tudi ustanovni član društva Vector. V delu se posveča identitetnim modelom še trajajoče tranzicije romunske družbe in ideološkim mejam med gospodarstvom in pogoji umetniške produkcije v Vzhodni Evropi. S projekti se je predstavil na številnih razstavah, med njimi so *One Sixth of the Earth – Ecologies of Image*, MUSAC, Leon, Španija (2012), *Transitland: Videoart in Central and Eastern Europe 1989–2009*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, (2010), *Illuminations*, Level 2 Gallery, Tate Modern, London, (2007), *In Times of Hope and Unrest*, MNAC, Bukarešta (2015) in *Art Encounters*, Temišvar in Arad (2017).

Sven Augustijnen (roj. 1970) živi in dela v Bruslju. V filmih, instalacijah in publikacijah obravnava politične, zgodovinske in družbene teme ter nenehno postavlja pod vprašaj žanr dokumentarnega kot odraza širšega zanimanja za zgodovinopisje in nagnjenja k pripovedovanju zgodb: »Zgodovinopisje je vse prej kot naraven pojav. Fascinira me, kako uporabljamo zgodbe, podobe in fikcijo za konstrukcijo realnosti in zgodovine.« Samostojno je razstavljal v Wiels, Centre for Contemporary Art, Bruselj; de Appel, Amsterdam; Malmö Konsthall; Vox, Centre pour l'Image contemporaine, Montréal; CCS Bard, Annandale-on-Hudson. Med njegovimi nedavnimi skupinskimi razstavami so *The Unfinshed Conversation*, The Power Plant, Toronto, *Gestures and archives of the present, genealogies of the future*, Bienale v Tajpeju in *Living Together*, Kunsthal Vienna. Svena Augustijnena zastopa Jan Mot v Bruslju. Je ustanovni član Auguste Orts, Bruselj.

Babi Badalov (roj. 1959, Lerik, Azerbajdžan), živi in dela v Parizu. Badalov se v svoji umetniški praksi nenehno ukvarja z raziskovanjem meja jezika. Še zlasti ga zanima, kako lahko jezik osami posameznika, kako ga loči od ljudi, s katerimi ne govori istega jezika. Pri tem umetnik obravnava tudi aktualne geopolitične teme, ki odražajo njegove lastne izkušnje.
Potem ko je po življenju tam zapustil Rusijo, se je Badalov želel naseliti v Cardiffu (Združeno kraljestvo), vendar je bila njegova prošnja za azil zavrnjena. Poslali so ga nazaj v Azerbajdžan, na koncu pa je leta 2'011 dobil pravico ostati v Franciji. Badalov je strasten popotnik in pesnik, zato pogosto v dela vključuje svoja besedila: združuje jih z manipuliranimi politično obremenjenimi slikami in tako ustvarja instalacije, objekte, slike in happeninge, ki jih imenuje »vizualna poezija«. Dela Badalova so vključena v številne mednarodne zbirke, tudi sledečih institucij: Ruski muzej v Sankt Peterburgu (Rusija), MuHKA Muzej sodobne umetnosti Antwerpen, Azerbajdžanski državni muzej umetnosti v Bakuju (Azerbajdžan), Kunstmuseum v Emdnu (Nemčija), Martigny Art Museum (Švica), Zbirka Oetcker v Bielefeldu (Nemčija), Zbirka Arina Kowner v Zürichu (Švica) in Zimmerli Art Museum (New Jersey, ZDA).
Vir: http://galeriepoggi.com/en/artistes/oeuvres/12269/babi-badalov

María Berríos je sociologinja, teoretičarka in neodvisna kustosinja. V delu raziskuje teme na presečišču umetnosti, kulture in politike, pri čemer jo še zlasti zanimajo kolektivni poizkusi povezovanje »tretjega sveta« in njihovi razstavni formati v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Trenutno nadaljuje dolgoročno raziskovanje govoric in izginjanja kot oblike. Je tudi ena od štiri sodelujočih kustosov, ki pripravljajo prihodnji Berlinski bienale (2020).

Godfried Donkor od leta 1995 razstavlja po Evropi, Afriki in Združenih državah Amerike. Med najpomembnejšimi razstavami so bienalne razstave na Irskem (2016), v Salamaci (2003), Benetkah (2001), Havani (2000) in Dakarju (1998) ter razstave *Pin Up* v Tate Modern in *Around the World in 80 Days* v ICA v Londonu. Nazadnje se je predstavil v Muzeju Stedelijk v Amsterdamu (2014), muzeju Studio v Harmelu, New York (2014), Deichtorhallen v Hamburgu (2015), Muzeju MAXXI v Rimu (2018), na Dakarskem bienalu (2018) in v La Villette v Parizu (2017). Leta 2010 ga je podjetje Puma povabilo, naj oblikuje novo nogometno opremo za gansko državno nogometno reprezentanco za afriški pokal narodov. Njegova dela so v številnih mednarodnih zbirkah, tudi v Smithsonian Museum of African Art, narodni zbirki Senegala, zbirki Unilever in Stedelijk Museum ter v zasebnih zbirkah po vsem svetu. Leta 2018 je bil na umetniški rezidenci Fundacije Rockefeller. Zdaj je gostujoči predavatelj na Londonskem kolidžu za modo (UAL) in gostujoči umetnik na Univerzi za znanost in tehnologijo Kwame Nkrumah v Kumasiju v Gani.

Ferenc Gróf (roj. 1972, Pécs, Madžarska) je diplomiral na Madžarski univerzi za umetnost v Budimpešti. Od leta 2012 poučuje na École Nationale Supérieure d'Art (ENSA) v Bourgesu v Franciji. V delu obravnava ideološke sledi na presečišču grafičnega oblikovanja in prostorskih izkustev. Je ustanovni član pariške zadruge Société Réaliste (ustanovljene leta 2004), ki se v delu posveča vprašanjem sodobnih političnih reprezentacij, ideološkega oblikovanja in besedilnih intervencij. Med nedavnimi samostojnimi razstavami Société Réaliste so: *amal al-gam*, Galerija acb, Budimpešta, 2014; *Universal Anthem*, tranzit.ro, Cluj, 2013; *A Rough Guide to Hell*, P!, New York, 2013; *Thelema of Nations*, Galerie Jérôme Poggi, Pariz, 2013; in *Empire, State, Building*, MNAC, Bukarešta, 2012, Ludwig Museum, Budimpešta, 2012 in Jeu de Paume, Pariz, 2011. Dela Société Réaliste so bila predstavljena tudi na številnih skupinskih razstavah in na bienalih v Šanghaju, 2012, Lyonu, 2009 in Istanbulu, 2009. Od leta 2015 je Société Réaliste v mirovanju, Ferenc Gróf pa delo nadaljuje kot samostojni umetnik. Njegove nedavne samostojne razstave so *Without Index* (Muzej Kiscelli, Budimpešta, 2016), *X with a dot below* (Galerija acb / OFF Biennale, Budimpešta, 2017) in *or firing of a red star alert* (Galerija acb, 2018). Gróf živi in dela v Parizu.

Olivier Hadouchi se je rodil, živi in dela v Parizu. Ima doktorat iz filmskih študij in dela kot kustos in raziskovalec na področju filma (pri IRCAV - Paris 3). Hadouchi je izdal knjižico o solidarnosti z alžirsko vojno za neodvisnost (ur. Zoran Erić & MoCab) in esej o Kinjiju Fukasakuju. Napisal je tudi več besedil za zbornike, med drugim za katalog razstave *Chris Marker's. L'homme-monde* (uredniki in kustosi Christine Van Assche, Raymond Bellour in Jean-Michel Frodon) in za publikacije, kot so *Third Text, CinémAction, Mondes du Cinéma, La furia Umana, SWAG*. Hadouchi je kuriral tudi filmske programe »Tricontinental«, »68 (re)Extended«, »Sparkles & Tropical

Insurrections« za The Mosaic Rooms (London), Mednarodni filmski festival v Amiensu, Museo Reina Sofía (Madrid), Bétonsalon, le BAL (Pariz), ZdB (Lizbona) in Bandits-Mages (Bourges) ter imel predavanja v Slovenski kinoteki (Ljubljana), Hangarju (Lizbona), Mama (Alžir), MoCabu (Beograd), Tranzitu (Praga), Viña del Mar (Čile), Laboratoires d'Aubervilliers, INHA (Pariz).

Aya Haidar (roj. 1985) je diplomirala iz umetnosti na Slade School of Art in končala izmenjalni študijski program na SAIC (Chicago). Magistrirala je na temo nevladnih organizacij in razvoja na LSE. Z deli je sodelovala na mnogih mednarodnih samostojnih in skupinskih razstavah: na Art Berlin Contemporary (Nemčija), v Athr Gallery (Džeda), New Art Exchange (Nottingham), Jeddah 21,39 (KSA), Mosaic Rooms (London), Casa Arabe (Madrid), FIAC (Pariz), Art Dubai (ZAE), Abu Dhabi Art (ZAE), Art Istanbul (Turčija). Aya je bila izbrana za projekt *Do It Arab* Hansa Ulricha Obrista in Hoor Al Qasemi (2016), *A Place for Conversation* inštituta INIVA (2014), *Record, Resist, Reframe* muzeja V&A (2012), Tatov program *Illuminating Cultures* (2010) in *Emotional Learning Cards* inštituta INIVA (2010). Njeno delo je bilo predstavljeno v mnogih publikacijah, med drugim *De Fil En Aiguille* (2018), *Tribe* Magazine (2017, 2016), *Art of the Middle East, Modern and Contemporary Art from the Middle East and Iran* Saeba Eignerja (2015), *Harper's Bazaar Art Arabia* (2017, 2013), *The National* (2013), *Contemporary Practices* (2011) in *ELLE Magazine* (2009). Leta 2018 je zaključila štirimesečni rezidenčni program pri Deveron Arts, zdaj pa je na rezidenčnem programu v Cubitt Arts (London), ki se bo zaključil s samostojno razstavo oktobra 2019. Haidarjeva zdaj živi in dela v Londonu.

Ibro Hasanović (roj. 1981), bosansko-francoski umetnik, živi in dela v Bruslju. Z deli se je predstavil v razstaviščih Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Francija; Muzej sodobne umetnosti Skopje; Guangdong Museum of Art, Kitajska; Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Luksemburg; Pera Museum, Istanbul; Austrian Cultural Forum, New York; Münchner Stadtmuseum, München; Muzej sodobne umetnosti Garage, Moskva; Galerija umjetnina Split; Kunsthalle Wien, Dunaj; 55. oktobarski salon, Beograd; National Gallery of Kosovo, Priština; Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb; Künstlerhaus - Halle für Kunst & Medien, Gradec; 2nd Project Biennial D-0 ARK Underground, BiH, Villa Romana, Firence in drugje. ibrohasanovic.com

Siniša Ilić (roj. 1977, Beograd) je vizualni umetnik, ki dela tudi v polju performansa. Njegova dela vključujejo risbe, slike, instalacije, videe in knjige umetnika. Ilićeva praksa obravnava družbene pojave in mehanizme, raziskuje oblike dela, napetosti, družbenega nasilja in negotovih stanj. Ilić sodeluje tudi z drugimi umetniki in pisci v številnih kolaborativnih projektih. Je soustanovitelj TkH (Walking Theory 2000–2017), umetnostne in teoretske platforme iz Beograda. Z deli se je predstavil na razstavah: *Na leđima padlih divova*, 2. industrijski bienale, Reka; *Janje moje malo*, Galerija Nova, Zagreb; Galerija Apoteka, Vodnjan, Beograjski kulturni center; Oktobrski salon, Muzej sodobne umetnosti, Beograd; Georges Pompidou Center, Kadist Art Foundation, Pariz; Tate Modern, galeriji Calvert 22 in Forham, London; Uralski bienale, Jekaterinburg; Lofoten Festival, Norveška; Muzej sodobne umetnosti Metelkova, Ljubljana; Open Space, Dunaj; DEPO, Istanbul; Galerija Arsenal, Białystok; Tennis Palace Museum, Helsinki. http://sinisailic.blogspot.com

Jakob Jakobsen je umetnik, pisec in organizator. Živi in dela v Hospital Prison University Archive (hospitalprisonuniversity.net).

Naeem Mohaiemen pri raziskovanju internacionalizma tretjega sveta in svetovnega socializma združuje filme, instalacije in eseje. Čeprav poudarja tendenco levice, da stvari narobe prepoznava, pa je v njegovem delu upanje na neko prihodno mednarodno levico kot edino alternativo izoliranima, vertikalno hierarhičnima sistemoma rase in religije. Rdeča nit v njegovih delih sta avtobiografija in družinska zgodovina kot platno za razmišljanje o tem, kako meje delajo nove ljudi in potni listi (dragoceni, manjkajoči, prehodni) preprečujejo razredne privilegije. V njegovih projektih se vedno znova pojavljajo teme vere njegovega deda v angleški jezik kot pomoč proti »hindujski nadvladi« v britanski Indiji, tragična zmota prastrica, ki je v nemški vojski videl edino orožje proti britanskemu kolonializmu, in zapletena družinska zavezništva, ki so nastala zaradi vojne leta 1971, ki je razcepila Pakistan in ustvarila Bangladeš. Naeem piše eseje, ki spremljajo njegove filme in so bili objavljeni v *The Sun Never Sets: South Asian Migrants in an Age of U.S. Power* (NYU), *Supercommunity: Diabolical Togetherness Beyond Contemporary Art* (Verso ZK), *Protichinta* (Prothom Alo), *Assuming Boycott* (*OR*), itd. Je član Neodvisnega filmskega sveta ICA (ZK) in aktivističnih združenj, vključno s South Asia Solidarity Initiative v New Yorku.

Dubravka Sekulić je arhitektka, ki raziskuje transformacije sodobnega grajenega okolja. Dela kot asistentka na IZK – Inštitutu za sodobno umetnost Tehnične univerze v Gradcu. Je avtorica publikacij *Glotzt Nicht so Romantisch! On Extralegal Space in Belgrade* (jan van eyck academie, 2012) in *Constructing Non-alignment: the Case of Energoprojekt* (Muzej sodobne umetnosti Beograd, 2016). Je tudi ljubiteljska knjižničarka in v javni knjižnici vzdržuje zbirki o tekmi za vesolje in feminizmu.

Semsar Siahaan se je pojavil kot meteor na nebu indonezijske umetnosti in ga razsvetlil s svojo žarečo prisotnostjo. Velja za enkratnega in samosvojega. Njegova neposredna stališča in načela, neupogljiva predanost socialnim vprašanjem in javnemu ukvarjanju z njimi, vpliv njegove umetnosti ter magnetna privlačnost njegove osebnosti so ga delali izjemnega. A prav kakor trajanje takega pojava (meteorja) je bilo tudi Semsarjevo življenje kratko; umrl je pri triinpetdesetih letih (1952–2005).
Semsar Siahaan je leta 1965 prišel živet v Beograd, ko je njegov oče služboval kot vojaški ataše v Jugoslaviji. Prve učne ure likovne vzgoje je doživel v Beogradu, kjer je obiskoval Osnovno šolo Franceta Prešerna med letoma 1965 in 1968.[1]

Mila Turajlić (roj. 1979 v Jugoslaviji, živi v Parizu in dela v Beogradu) ustvarja filmska in video dela, ki s sestavljanjem arhivskih materialov, fikcijskih filmov in najdenih posnetkov oblikujejo nov refleksivni jezik za soočanje spominov in ruševin z izginjajočimi narativi zgodovine. Njena nagrajena celovečerna dokumentarna filma *Kino Komunisto* (*Cinema Komunisto*) – montaža, ki

1 Najlepša hvala Diani Siahaan, Semsarjevi sestri, ki je Bojani Piškur zaupala podatke iz družinskega življenja.

združuje fikcijo in dokumentarno za proučevanje uporabe kinematografije v gradnji političnega narativa socialistične Jugoslavije – in *Druga stran vsega* (*The Other Side of Everything*) – družinska kronika, ki se odvija na politični fronti njenega razdeljenega otroškega doma – sta bila predvajana na številnih festivalih, v kinematografih po Evropi in ZDA ter na HBO Europe. Nedaven projekt je bila serija video instalacij, ki jih je naročila MoMA za prelomno razstavo jugoslovanske modernistične arhitekture. Zdaj pripravlja dokumentarni film o Stevanu Labudoviću in kinematografski vlogi Jugoslavije v neuvrščenem svetu. www.dissimila.rs

Katarina Zdjelar (Beograd) v umetniški praksi ustvarja video in zvočna dela, publikacije in platforme za razmišljanje in izmenjavo idej. Bila je predstavnica Srbije na 53. beneškem bienalu. Z deli je sodelovala na številnih samostojnih in skupinskih razstava v razstaviščih po vsem svetu, med njimi so Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam; Metropolitan Museum of Photography, Tokio; Frieze Foundation, London; Casino Luxembourg; The Chelsea Art Museum, New York; De Appel, Amsterdam; Hartware Medien Kunstverein, Dortmund; Museu d'Art Contemporani (MACBA), Barcelona; MCOB – Muzej sodobne umetnosti Beograd; Museum Sztuki, Lodž in Powerhouse, Toronto. Nedavno je prejela nagrado Dolf Henkes Prize 2017 in bila finalistka izbora za nizozemsko Prix de Rome 2017. Zdjelarjeva je veliko predavala v tujini; zdaj uči na Inštitutu Piet Zwart (magistrski študij umetnosti), WdKA v Rotterdamu in v programu MAR (magistrsko raziskovalno delo v umetnosti) na KABK v Haagu. Je tudi članica sveta Centra za sodobno umetnost Witte de With v Rotterdamu. www.katarinazdjelar.net

Podatke v biografijah so posredovali umetniki.

Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih
Muzej sodobne umetnosti Metelkova, Ljubljana
7. 3. – 31. 8. 2019

Izdala
Moderna galerija, Windischerjeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija
tel. +386 1 2416 800, fax +386 1 2514 120, info@mg-lj.si www.mg-lj.si

Zanjo
Zdenka Badovinac

Material zbrala in uredila
Tamara Soban

Besedila
Riksa Afiaty, Syaiful Ardianto, Zdenka Badovinac, Daniela Berger, Nada Beroš, Federico Brega, Marina Čelebić, Emilia Epštajn, Katarina Hergold Germ, Andreja Hribernik, Iramamama, Anej Korsika, María Victoria Martínez, Teja Merhar, Jovana Nedeljković, Bojana Piškur, T. K. Sabapathy, Sekarputi Sidhiwati, Ana Sladojević, Abhijan Toto, Chương-Đài Võ, Samia Zennadi, Adela Železnik ter umetnice in umetniki

Prevodi
Tamara Soban (če ni podpisano drugače)

Jezikovni pregled
Tamara Soban

Oblikovanje
KURS

Tisk
Alta Nova, Beograd

Naklada
200

+MSUM

Kustosinja razstave
Bojana Piškur

Koordinacija projekta
Sanja Kuveljić Bandić

Odnosi z javnostmi
Mateja Dimnik

Obrazstavni program
Adela Železnik

Restavratorki
Nada Madžarac, Nina Dorič Majdič

Pedagoški program
Dana Terzić

Spletna stran razstave
Ida Hiršenfelder

Fotografsko dokumentiranje
Dejan Habicht, Matija Pavlovec

Koordinacija fotografiranja
Sabina Povšič

Tehnična koordinacija
Tomaž Kučer, Marko Rusjan

Tehnična izvedba
Boris Fister, Vojko Kmetič, Janez Kramžar, Armin Salihović, Duško Škrbin

Pomoč pri razstavi
Jan Štefan Lebar, Anja Radovič

Zahvale
Marija Aleksić, Amro Mohammed Ali, Djordje Balmazović, Aleksander Bassin, Stane Bernik, Danica Bogojević, Kaja Bohorič, Vjera Borozan, Andreja Bruss, Ruxmini Choudhury, Augusta Conchiglia, Rowan Dekens, Lieze Eneman, Alia Fattouh, Vít Havránek, Zayed bin Sultan bin Khalifa bin Zayed Al Nahyan, Mariam Bint Mohamed Bin Zayed Al Nahyan, Claudia Zaldivar Hurtado, Rina Igarashi, Tvrtko Jakovina, Marko Jenko, Ljiljana Karadžić, Neda Knežević, Budimir Lončar, Edvilė Lukšytė, Ivan Nedoh, Ady Nugeraha, Roel Van Nunen, Simona Ognjanović, Ikesh Olopolo, Igor Prassel, Endah Ayu Putriati, Farid Rakun, Sri Astari Rasjid, T.K. Sabapathy, Jasdeep Sandhu, Đuro Seder, Aaron Seeto, Diani Siahaan, Breda Škrjanec, Nenad Šoškić, Jan De Vree, Helen Welford, Hendro Wijanto, Katarina Živanović

in

Arhiv Jugoslavije, Athr Gallery, Centar savremene umjetnosti Crne Gore, Cultuurcentrum Strombeek, Experimenter, Fukuoka Asian Art Museum, Gajah Gallery, Gallery 1957, Jan Mot, Kino Gledališče Bežigrad, Koroška galerija likovnih umetnosti, Mednarodni grafični likovni center, M HKA Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Museo de la solidaridad Salvador Allende, Muzej afričke umetnosti, Muzej Jugoslavije, NTU Centre for Contemporary Art Singapore, Rockefeller Foundation Bellagio Center, Samdani Art Foundation, Slovenska kinoteka, SNG Opera in balet

Razstava je del širšega projekta Nova mapiranja Evrope, ki ga sofinancira program Evropske unije Ustvarjalna Evropa in v katerem poleg Moderne galerije sodelujejo še Muzej Jugoslavije, Akademija likovnih umetnosti na Dunaju in Middlesbrough Institute of Modern Art.
www.newmappingsofeurope.si

Vsebina publikacije je izključno odgovornost avtorja in v nobenem primeru ne predstavlja stališč Evropske komisije.

Razstavo so podprli

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Sofinancira program
Evropske unije
Ustvarjalna Evropa

New Mappings of Europe

Flanders
State of the Art

mondriaan fund

DIRAC
CHILE LO HACEMOS TODOS

DANISH ARTS FOUNDATION

CIP - Kat
ložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7(100)«19«(083.824)

JUŽNA ozvezdja: poetike neuvrščenih, Muzej sodobne umetnosti Metelkova, 7. 3. - 31. 8. 2019 / [material zbrala in uredila Tamara Soban ; besedila Riksa Afiaty ... [et al.] ; prevodi Tamara Soban (če ni podpisano drugače)]. - Ljubljana : Moderna galerija, 2019

ISBN 978-961-206-137-1
1. Soban, Tamara
298853120



ISBN 978-961-206-137-1

18 €